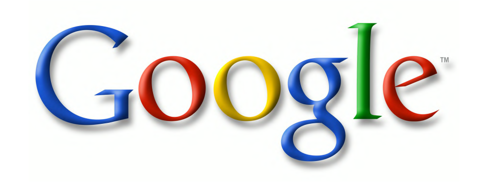
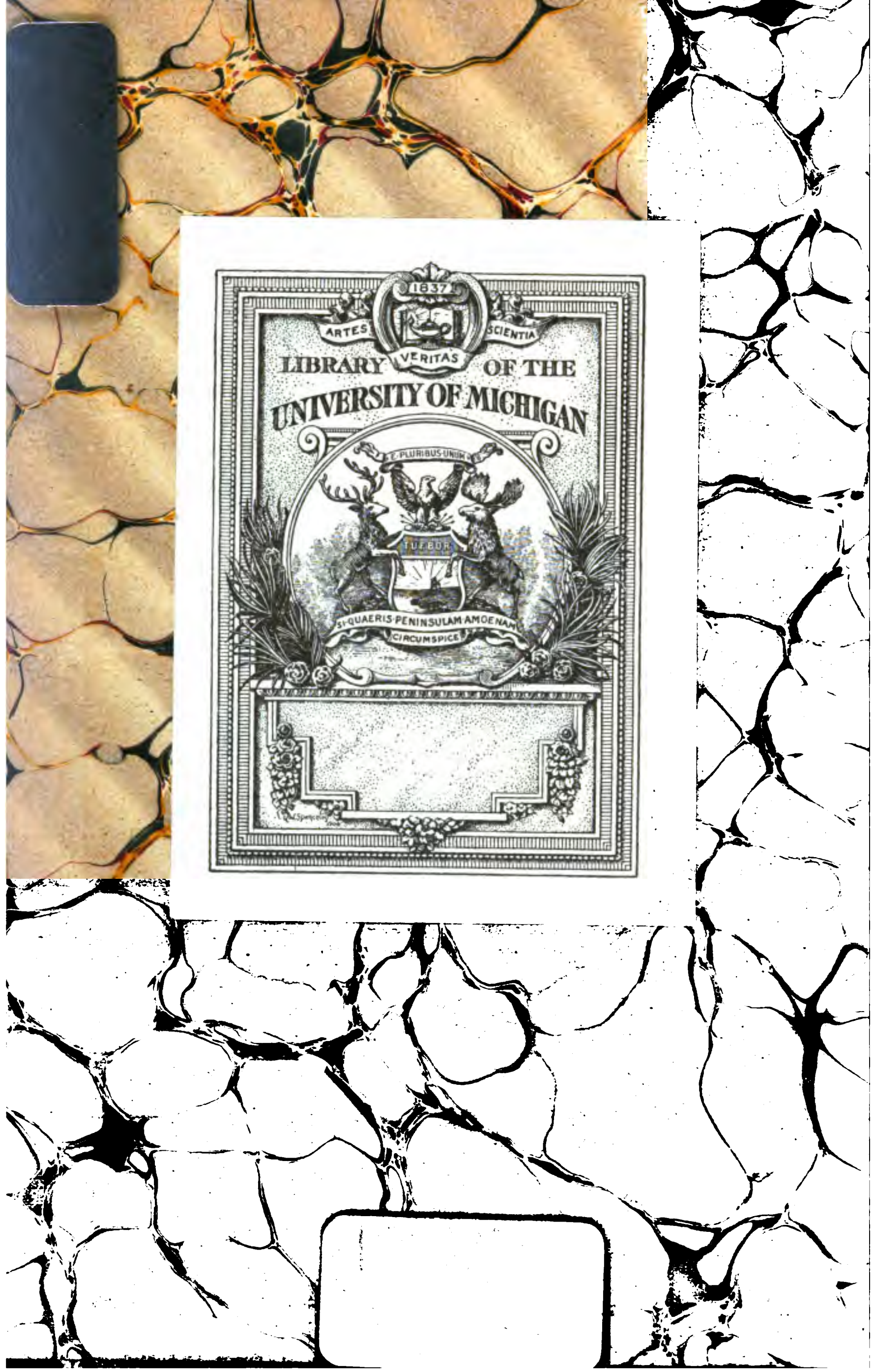
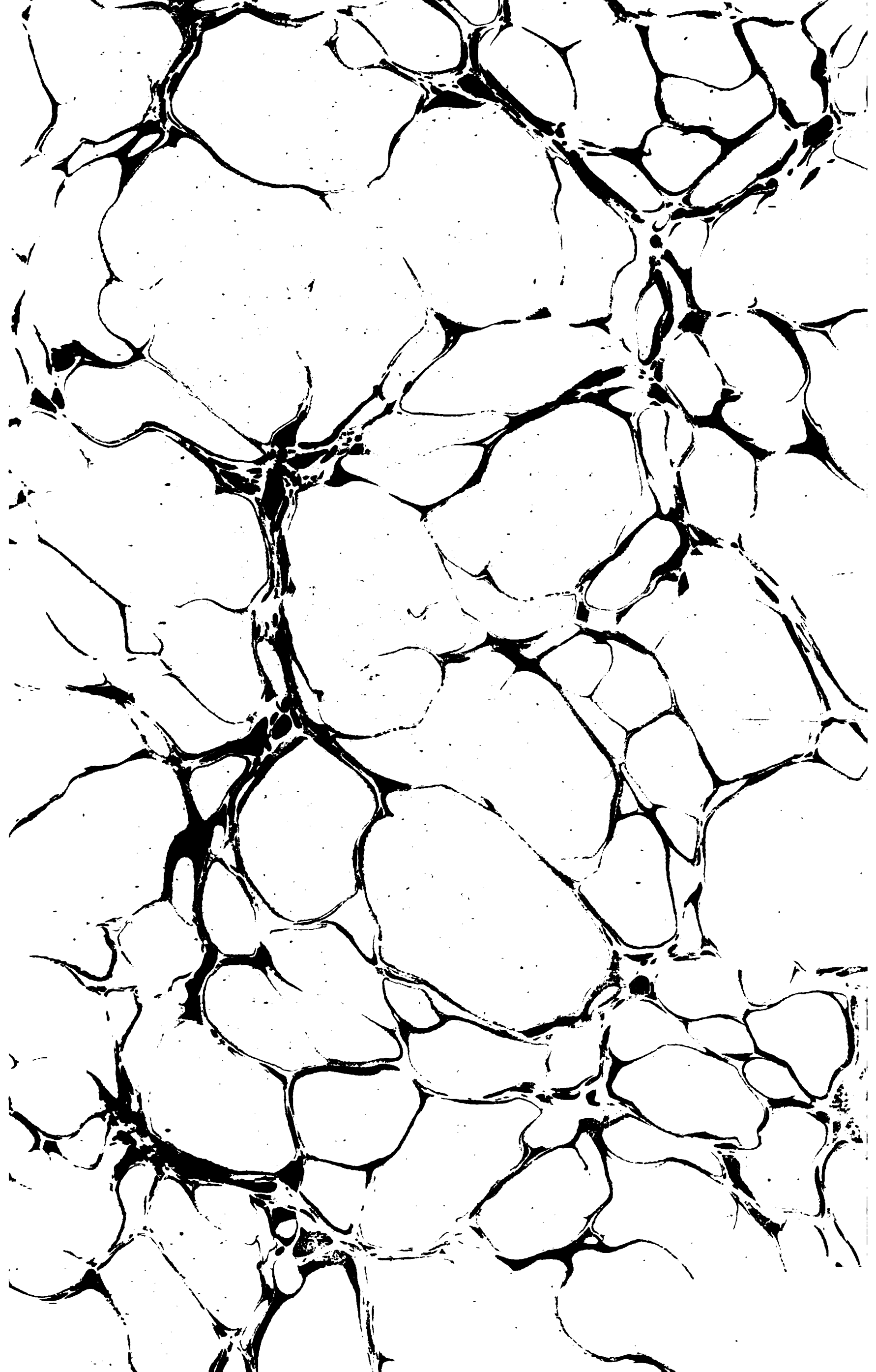





1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



LESSING ET L'ANTIQUITÉ

DU MÊME AUTEUR

Étude sur Aristophane. 1880.
La Tragédie grecque après Euripide. 1883.
Les Tragédies de Sénèque. 1884.

Éditions classiques avec Introductions et Notes.

CICÉRON, *De Imperio Cn. Pompei.* 1882.
CICÉRON, *Pro Sestio.* 1883.
LESSING, *Fables.* 1889.
GŒTHE, *Poésie et Vérité* (Extraits). 1890.
SCHILLER, *Wallenstein* (1re et 2e parties). 1891.
Choix de Ballades allemandes. 1892.
Choix de Contes et de Fables. 1892.

CHALON-SUR-SAÔNE, IMPRIMERIE DE L. MARCEAU — 16919

LESSING
ET
L'ANTIQUITÉ

ÉTUDE SUR L'HELLÉNISME
ET
LA CRITIQUE DOGMATIQUE EN ALLEMAGNE
AU XVIII[e] SIÈCLE

PAR

J. KONT
Agrégé de l'Université, Professeur au Collège Rollin.

TOME PREMIER

PARIS
ERNEST LEROUX, LIBRAIRE-ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

1894

AVANT-PROPOS

L'étude que nous présentons au public a pour but de montrer l'influence de l'antiquité, principalement du génie grec, sur le fondateur de la critique dogmatique, qui fut en même temps le premier dramaturge et le plus grand prosateur de son pays. Nous nous sommes proposé d'étudier en détail les nombreux travaux de Lessing sur l'antiquité, travaux qui ont contribué à introduire l'hellénisme en Allemagne et qui devinrent la base de toutes les théories littéraires et esthétiques dont l'époque classique de la littérature allemande a fait son Évangile.

La lutte que Lessing soutint contre les théoriciens et le théâtre français doit être considérée à un point de vue plus élevé qu'on ne le fait d'ordinaire. C'est la lutte de l'hellénisme contre l'esprit latin. C'est une vérité banale que les études grecques en France après leur premier essor au XVI[e] et au commencement du XVII[e] siècle furent

presque complètement négligées, et que l'esprit latin, si énergiquement défendu dès la Renaissance dans la vaste *Poétique* de Jules-César Scaliger, domine la critique littéraire du XVII[e] siècle. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la littérature française en a profité ou si elle en a souffert. Ce qui est indiscutable, c'est que la période la plus belle de la littérature et de l'érudition allemandes fut inaugurée par Lessing, et que Gœthe et Schiller n'ont fait que réaliser, dans le domaine de la poésie, les idées fécondes de l'auteur du *Laocoon* et de la *Dramaturgie.*

En étudiant les travaux savants de Lessing et leurs rapports avec l'antiquité qui les a inspirés, nous nous expliquerons ces paroles de M. Mézières : « Lessing possède un avantage qu'aucun de nos critiques, pas même Diderot, ne peut lui disputer. Son instruction est à la fois plus solide et plus étendue que celle des écrivains français. Il inaugure les travaux de cette science allemande qui a tant ajouté, par ses recherches, par son application, par son besoin de tout savoir, aux découvertes de l'esprit humain. *Il connaît l'antiquité en érudit.* » Ces lignes pourraient servir de résumé à notre travail. Nous espérons que les lecteurs lui feront bon accueil et qu'il pourra tenir modestement sa place à côté des grandes biogra-

phies de Lessing. Le temps est enfin arrivé où nous pouvons entrer dans le détail des œuvres d'un auteur allemand sans effaroucher le public. L'étude des littératures étrangères est maintenant assez développée pour qu'on ne craigne pas les recherches spéciales sur un grand écrivain d'Outre-Rhin qui occupe continuellement nos élèves des Facultés. Ils pourront voir dans les travaux savants de Lessing comment sont nées en Allemagne les *humanités modernes*, mais ils y verront aussi que la base de toute littérature forte doit être l'étude des *humanités anciennes*.

Paris, le 19 mars 1894.

LESSING ET L'ANTIQUITÉ

INTRODUCTION

Dans le développement de la littérature allemande, depuis la Renaissance jusqu'à la mort de Gœthe, l'étude de l'antiquité classique occupe une place considérable. On peut y distinguer deux périodes bien marquées. Dans la première les humanistes venaient de révéler à l'Europe occidentale les trésors de la civilisation grecque et romaine L'état politique et social de l'Italie, de l'Espagne et de la France fit éclore des chefs-d'œuvre qui s'inspiraient des modèles antiques. En Allemagne on ne remarque que le premier élan de cet enthousiasme général. Luther, Mélanchthon, Érasme, Reuchlin et Hutten, tout en puisant leur force dans les écrivains antiques, tournent leurs regards surtout vers la Réforme religieuse et abandonnent à l'école le soin de cultiver les Anciens. Mais bientôt les esprits commencent à s'agiter, des guerres sanglantes éclatent, l'Allemagne est divisée, dévastée, et retombe

dans la barbarie. Les études classiques deviennent de plus en plus faibles. Le pédantisme des maîtres est cause de leur décadence qui se prolonge jusqu'à la seconde moitié du XVIII[e] siècle.

Pendant cette période, qui va de Luther à Lessing, les écrivains ne remontent pas aux sources mêmes de l'antiquité. Ils se règlent sur le classicisme des autres nations, notamment sur celui de la France. Ils ne se demandent pas si les chefs-d'œuvre français reflètent fidèlement l'esprit antique, si ce sont les modèles qui conviennent à une nation dont l'éducation et le génie sont tout différents. Au XVII[e] siècle et dans la première moitié du XVIII[e] les *Poétiques* des humanistes italiens et français remplacent Aristote; Milton est plus connu qu'Homère et les Marinistes sont pris pour des Théocrite.

Il ne faut cependant pas croire que les études antiques fussent complètement oubliées en Allemagne. Opitz et Gryphius ont souvent consulté les Anciens, mais ils ne les ont pas bien compris; leurs imitations ne pouvaient avoir qu'une influence fâcheuse sur la littérature nationale. L'école, d'ailleurs, n'entretenait pas de rapports intellectuels avec la littérature, et l'eût-elle fait, n'aurait rien pu lui apprendre, parce que dans les Universités on considérait l'étude de l'antiquité comme une servante de la théologie, propre tout au plus à faciliter l'explication de la Bible. On s'attachait trop à la lettre morte et on ne s'occupait nullement des idées et de leur fécondité pour la littérature et pour la vie.

C'est ce qui explique, en partie, le triste état de la littérature elle-même. La *Poétique* d'Opitz y fait autorité; elle est calquée sur celle de Jules-César Scaliger (1561), oracle écouté pendant deux siècles. Suivant pas à pas ce vaste, mais indigeste répertoire, qui proclamait la supériorité de Virgile et de Sénèque sur Homère et sur Sophocle, Opitz ne donne que des règles techniques, en demandant seulement aux poètes de traiter des sujets nobles. Cette *Poétique* fut remplacée par celles de Gottsched et de Breitinger qui, de leur côté, tout en parlant beaucoup des Anciens, vont chercher leur bien en Angleterre et en France. Les doctrines de Vida, de Scaliger, de Castelvetro, mêlées aux idées ingénieuses de du Bos et de quelques philosophes anglais, tout se retrouve dans ces manuels. Gottsched pille les théoriciens français ; Breitinger s'inspire de ceux-ci et en partie des Anglais, et étale complaisamment les réminiscences de ses vastes lectures. Pour étudier leurs œuvres critiques il faut plutôt examiner ce que Boileau, d'Aubignac, Le Bossu, du Bos et Pope pensaient sur les Anciens, que chercher ce que les théoriciens allemands doivent aux sources grecques ou romaines. Les poètes suivent docilement ou le chef pédant de Leipzig ou les doctrines suisses; les Anciens sont lus tout au plus en traduction. Il n'y a peut-être que l'école des Anacréontiques qui fasse exception. Les poètes de cette coterie ne remontent pas à la source grecque non plus; ils se contentent d'imiter Horace, mais combien d'entre eux l'ont com-

pris? Quelques vrais accents dans Hagedorn, Uz et Pyra ne peuvent pas nous faire oublier les inepties des autres membres du cercle. Ils ont tristement maltraité Horace dans leurs traductions qui étaient infidèles sans être belles.

On peut dire hardiment qu'avant Lessing aucun écrivain allemand n'était pénétré de l'esprit de l'antiquité; aucun n'avait vu dans ses poètes des modèles éternels dont l'étude peut donner une nouvelle sève à la littérature nationale; aucun n'avait compris un seul écrivain grec. Et malgré cela, la critique trouvait toujours des Virgile, des Anacréon, des Horace, des Théocrite, voire même des Homère parmi ces tristes rimailleurs. On est stupéfait de voir presque toujours comparer des écrivains de dixième ordre aux plus célèbres poètes de l'antiquité, et on ne sait s'il faut plus s'étonner de l'idée baroque et étroite que se faisait un Gottsched de la poésie des Grecs, ou de l'illusion de l époque qui croyait posséder de grands poètes.

A mesure que l'étude de l'antiquité se répandait dans les Universités, la littérature elle-même s'en ressentait. En Allemagne, la Renaissance littéraire commence lorsque, vers le milieu du XVIIIe siècle, des professeurs distingués enseignant dans les Facultés de Leipzig et de Göttingue, affranchirent les études de l'antiquité de la tutelle sous laquelle la théologie les tenait depuis si longtemps. C'est l'époque où la philologie classique, après avoir atteint successivement son apogée en Italie, en France, en Angleterre et en

Hollande, s'établit en Allemagne. Elle y a acquis une supériorité qui s'est conservée jusqu'à nos jours. Il ne faudrait cependant pas croire que la littérature se développa à mesure que ces études devenaient plus approfondies et plus minutieuses : c'est juste le contraire qui a eu lieu. Les Ernesti, les Christ, les Heyne et les Wolf ont eu comme disciples et comme contemporains Klopstock, Lessing, Herder, Wieland, Gœthe et Schiller, tandis qu'on ne voit pas d'écrivain de race sorti de l'école des Otfried Müller, des Bœckh et des Ritschl. Bien au contraire, on commença dans notre siècle, hors de l'école, une lutte acharnée contre l'antiquité; on l'accusa d'immobiliser par ses théories les *génies*, et on vit naître des *géants* qui, secouant virilement la *poussière de l'école*, rivalisèrent avec les productions effrénées et ineptes de quelques écrivains du *Sturm und Drang*. Beauté, harmonie, élégance, idées sublimes : ce sont des mots, selon eux, bons tout au plus pour les philologues; mais, par contre, on voit le déshabillé et le désordre s'étalant dans tout le domaine de la poésie. Il est vrai que les grands philologues du XVIIIe siècle échangèrent continuellement leurs idées avec les écrivains du jour, et ceux-ci se firent intermédiaires entre eux et le public lettré; les philologues d'aujourd'hui sont des spécialistes de talent, mais incapables d'exercer une influence sur la littérature.

La littérature classique d'un peuple, formée presque uniquement à l'aide de l'antiquité, est un phénomène

qui mérite d'être étudié jusque dans ses moindres détails. On peut y voir par quels moyens les écrivains les plus illustres ont élevé un monument digne du modèle antique. D'abord ils ont établi les théories littéraires en consultant sans cesse les Anciens, ensuite ils ont pénétré l'esprit antique et, enfin, ils ont rivalisé avec les Anciens dans tous les domaines de la littérature. Mais cette période classique fut de courte durée. Bientôt l'introduction d'éléments étrangers à l'antiquité ébranla l'édifice. Les poètes ayant perdu le sens de la forme, tombèrent dans le chaos romantique. La période qui va de 1750 jusqu'à la mort de Gœthe nous présente ce spectacle curieux. La France et l'Angleterre, tout en gardant une large part de leur influence sur la littérature allemande, sont abandonnées pendant un certain temps, et on leur préfère la Grèce et Rome.

Dans Klopstock se manifeste pour la première fois l'influence de l'antiquité, mais il n'avait pas la puissance d'esprit nécessaire pour s'affranchir complètement des idées répandues par Bodmer, voire même par Gottsched, concernant les Anciens. De même que les auteurs des *Poétiques* du XVIIIe siècle, il ne voit dans l'antiquité que la forme extérieure, ornement indispensable sans doute, mais qui ne révèle pas toutes les beautés d'une œuvre d'art. L'instruction classique que Klopstock reçut à Pforta ressemblait fort à celle que le jeune Lessing reçut à Meissen. Ces deux établissements, comme celui de Grimma, étaient des écoles modèles fondées par des princes et avaient à peu près

le même système d'éducation. Mais le chantre de la *Messiade*, une fois hors de l'école, vécut plus en Judée qu'en Grèce. Il bannit même le nom de la Muse, invoquée d'abord dans son épopée, et le remplace par la fille de Sion. Milton est son Homère, et dans ses *Odes* il n'emprunte à Horace que la forme de ses strophes artistiques. L'emprunt est malheureux, parce qu'il ne convenait pas au génie de la langue allemande; il eut cependant l'avantage de rendre la diction concise et opposa une digue au torrent dont la seconde école silésienne et les poètes suisses inondèrent le Parnasse allemand. Klopstock, comme plus tard Schiller, n'avaient pas une connaissance approfondie des écrivains grecs et romains. Ce n'est que malgré eux qu'ils reviennent toujours à cette source lointaine. Schiller, cependant, fut stimulé par Gœthe et put profiter des études de Lessing; aussi la part de l'antiquité est-elle chez lui beaucoup plus large que chez Klopstock.

Avec Lessing l'antiquité prend une place plus importante dans la littérature. Les écrivains grecs lui servent dans sa lutte contre l'influence française; ils lui fournissent des armes pour ridiculiser les Virgile et les Horace allemands, pour combattre la médiocrité qui depuis Bodmer avait tout envahi. Mais les Anciens lui apprennent aussi à créer une littérature nationale. Depuis ses dissertations sur Plaute et sur les tragédies attribuées à Sénèque, jusqu'au *Laocoon* et à la *Dramaturgie*, quelle série d'études où il remonte sans cesse aux sources antiques et établit d'après elles les

règles immuables de l'art! Il est le premier des écrivains allemands qui ait pénétré l'esprit de l'antiquité et qui en ait tiré profit pour la littérature nationale. Il a inauguré une critique créatrice où il ne s'attache pas comme ses devanciers à des vétilles et à d'ineptes comparaisons. Il démontre en quoi consiste le génie poétique des écrivains antiques, ce qu'ils peuvent nous apprendre et comment ils peuvent devenir nos modèles. Aussi profond que clair, il établit les limites de chaque genre littéraire et met fin à la malheureuse confusion qui n'avait pas cessé en Allemagne malgré les volumineuses *Poétiques* de Gottsched et de Breitinger. Dans notre travail nous nous proposons de démontrer par quelles études successives Lessing est arrivé à formuler ses théories qui sont considérées comme la base de l'esthétique moderne; jusqu'à quel point il a pénétré dans la littérature et dans la vie des Anciens; quel secours il a trouvé dans l'érudition de son temps et en quel sens il est réformateur dans ce domaine.

On sait que Lessing fut toute sa vie un philologue, dans le sens le plus vaste et le plus noble du mot; un philologue qui ne s'arrêtait pas à la lettre, mais qui cherchait à saisir le génie même des œuvres. Quoique son esprit scrutateur ne dédaignât pas de rétablir un passage corrompu d'un auteur ancien, la critique verbale n'était jamais son occupation favorite. Ses études sur l'antiquité sont beaucoup plus profondes; ce sont elles qui ont préparé et inauguré l'époque classique de la poésie en Allemagne. Cependant, tout

ce que Lessing a dit sur l'antiquité n'a pas la même valeur. Il n'a pas résolu tous les problèmes qu'il a étudiés, mais partout il a indiqué le chemin à suivre. Certes, le jeune homme qui cherchait sa voie dans les études sur Plaute et dans les lettres à Mendelssohn sur les passions, a pu se tromper; même ses discussions savantes sur Aristote ne sont pas exemptes de méprises. Pourtant, sans être un helléniste de premier ordre, il a, par quelques coups de génie, commencé l'étude méthodique de cet écrivain, et au lieu de se perdre dans des généralités, il a fait métier de philologue. Si original que soit un écrivain, il tient toujours plus ou moins de son siècle; et quand on est à peu près contemporain d'un Gottsched, il est presque impossible d'échapper entièrement à tous les préjugés littéraires. Puis la science de l'antiquité a fait des progrès; la lumière qui s'est faite éclaire mieux les défauts de ses œuvres d'érudition; cependant les critiques sérieux remontent toujours jusqu'à Lessing, pour apprendre de lui la recherche de la vérité. Il est profitable, même aujourd'hui, de discuter avec lui et de voir ce qu'il y a encore de vrai dans ses études si intimement liées avec ses œuvres poétiques qui trahissent son commerce avec les Anciens.

Une bonne partie de la critique littéraire de Herder remonte également à ses études sur l'antiquité. Il touche à plus de sujets que Lessing, mais il n'est pas aussi net et aussi concis dans ses jugements sur les Anciens que celui-ci. La vue de Lessing est plus pro-

fonde, celle de Herder est plus vaste; les questions traitées par Lessing ne laissent à Herder qu'à glaner. Herder le complète pourtant dans une certaine mesure. Les *Lettres sur la littérature contemporaine* qui montrent le ridicule des parallèles, alors à la mode entre les écrivains allemands et ceux de l'antiquité, furent approfondies et élargies par les *Fragments ;* les *Sylves* se sont attaqués à quelques jugements tranchants du *Laocoon* et aux livres de Klotz et de ses amis. Les genres littéraires dont Lessing a, le premier, élucidé la théorie, comme la fable et l'épigramme, ont excité l'intérêt de Herder qui les a abordés après lui. Ce sont presque toujours les études de Lessing qui forment le point de départ pour les recherches de Herder dans le domaine de l'antiquité. Dans la théorie du drame, cependant, il n'a pu le suivre, ni reprendre le fil de la discussion, n'ayant pas le génie dramatique comme Lessing.

Mais ce ne fut pas seulement la littérature des Anciens qui occupa constamment Herder; c'est toute leur vie morale qui l'intéresse. Il étudie les peuples mêmes, leur vie, leurs mœurs et les contrées où ils vivent. Ces travaux le mènent à sa conception de l'*humanité* qui pour lui est le résumé de la vie antique. Il acquiert ainsi des vues plus élevées que Lessing qui se renferme volontiers dans le dogme. Cette intelligence aide Herder à replacer les œuvres dans leur milieu et lui dicte les premiers principes d'une critique historique. Mais en voulant embrasser non seulement la littérature, mais

aussi la vie sociale des Anciens qui n'était pas aussi bien connue alors que de nos jours, Herder tomba forcément dans beaucoup d'erreurs : ses vues sur l'hellénisme correspondent plutôt à un idéal qu'à la vérité. Dans la critique des œuvres littéraires cependant il a montré beaucoup de chaleur et un juste sentiment des milieux. Il excellait dans les études où il remonte aux origines de la poésie et dans celles où il explique le génie propre des poètes qui, comme Pindare, exigent de leur interprète un vol hardi et une imagination puissante. La Bible, Homère et Shakespeare, les trois Évangiles qu'il a prêchés au jeune Gœthe à Strasbourg, furent repris alternativement dans ses recherches savantes, mais l'antiquité y a toujours occupé une place prépondérante.

Dans les œuvres de Wieland l'antiquité classique se présente sous un tout autre aspect. Tandis que Lessing et Herder s'en occupent comme savants et critiques, Wieland n'est attiré vers elle que par les idées morales de la philosophie socratique. Nous ne voulons pas chercher ici si les idées qui se dégagent des nombreux romans de Wieland sont les mêmes que celles que professait l'école socratique. L'idéal qu'il cherche c'est la *kalokagathie* des Anciens ; lui-même se croit un Athénien de l'époque de Périclès, se promenant dans les jardins d'Académos. Une étude approfondie de ses romans devrait exposer les conceptions vraies ou fausses qu'il se faisait de la vie et de la philosophie grecques, nous dire ce qu'il y a de commun entre son idéal et

l'*humanité* de Herder. La morale prêchée dans *Musarion* et *Agathon* mérite-t-elle l'épithète de *socratique?* Le phénomène en tout cas est très curieux. Vouloir transplanter dans l'Allemagne du XVIIIe siècle les idées grecques de l'époque la plus brillante de l'hellénisme, faire l'éducation des classes aisées à l'aide de romans où nous nous trouvons constamment sur le sol attique, cela suppose une communauté d'idées entre les deux races qui n'avait jamais existé. Wieland voyait souvent les Grecs à travers ses modèles français, mais il avait néanmoins un goût très vif pour l'antiquité. Les *Revues* qu'il dirigeait répandaient ce goût dans le public ; ses traductions élégantes de Lucien, d'Horace et de Cicéron y contribuèrent beaucoup. Son œuvre est une véritable mine où l'on trouve des documents très intéressants, non seulement pour l'influence de l'antiquité sur un des esprits les plus aimables du XVIIIe siècle, mais aussi pour l'hellénisme en Allemagne avant Gœthe et Schiller.

Ce n'est qu'avec Gœthe que l'antiquité classique pénètre dans la poésie allemande. Lessing, quoiqu'il se soit occupé toute sa vie des Anciens, a soigneusement évité, dans ses drames, de rivaliser avec eux ; son génie poétique n'égalait pas le leur, et s'il lui était possible de s'inspirer de leurs théories, il ne put jamais les imiter ; même les sujets tirés de l'antiquité sont très rares chez lui. Mais il avait bien préparé les voies. C'est le génie de Gœthe qui fut appelé à récolter ce que Lessing avait semé. Gœthe ne se contente plus

d'appliquer à des sujets modernes les théories qui découlent des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Il ne vit pas en théoricien parmi les poètes de la Grèce, il devient leur égal en appliquant leurs procédés à des sujets de son invention ou de la mythologie. L'idéal de la beauté poétique fut enseigné par Lessing, celui de la beauté plastique par Winckelmann : Gœthe, en réunissant les grandes qualités de ses devanciers à un puissant génie poétique, a montré quelles œuvres peuvent sortir de cette collaboration constante. Ce n'est pas ici le lieu de discuter si cette alliance avec l'esprit antique a produit des œuvres plus remarquables que le génie primesautier du poète au temps où il n'était pas encore le disciple fervent des Grecs. Il ne faut pas oublier que même dans la première période de sa vie, le sentiment de l'harmonie et du beau, sentiment fortifié par le commerce d'Oeser et des artistes d'un côté, par l'étude de Lessing et de Winckelmann de l'autre, l'avait préservé des folies de l'époque de *Sturm und Drang*. Et quand on voit la ténacité avec laquelle Schiller et lui ont défendu contre les Schlegel, Tieck et leurs adeptes, le principe de l'art antique, quand on voit quelles œuvres hybrides ont fait naître les doctrines de l'école romantique, on peut affirmer hardiment que l'influence de l'antiquité classique n'a pas faussé le mouvement littéraire en Allemagne, qu'elle a donné, au contraire, les plus beaux fruits sur un sol assez stérile. Les Schlegel, lorsqu'ils étaient encore pénétrés des beautés de la littérature ancienne,

ont certainement produit des œuvres supérieures, comme valeur esthétique, à celles de leur seconde période de production littéraire.

Il serait téméraire d'embrasser d'un seul coup d'œil tous les chefs-d'œuvre sortis de la période dite *classique* de Gœthe. On sait que ces œuvres constituent le fonds dont se nourrit aujourd'hui encore la poésie allemande. Créer à l'aide des Anciens, en s'inspirant de leur génie, des œuvres nationales, tel est le grand problème que Gœthe a résolu. On commence de nos jours à étudier de près ce qu'il doit à Homère, aux poètes tragiques grecs, et on note minutieusement quand et dans quelles circonstances il s'occupa d'eux. Ce travail d'ensemble est tellement vaste qu'il n'a tenté personne jusqu'ici. Une telle étude devrait embrasser presque toute la poésie de Gœthe prise d'un certain biais et vue dans une certaine perspective; il faudrait qu'elle démontrât, à l'aide des recherches les plus minutieuses, jusqu'à quel point l'esprit antique a changé la manière de voir de Gœthe, comment l'adepte du *Sturm und Drang* est devenu classique, comment les études antiques ont pu constituer pour lui et pour Schiller la base d'une littérature nouvelle, base d'où elle n'a pas pu s'écarter sans s'affaiblir.

Les rapports de Gœthe avec l'antiquité classique sont étroitement liés avec les études de Schiller sur les poètes anciens. C'est Gœthe lui-même qui a initié son ami aux beautés des écrivains grecs et romains. Mais comme la propre nature de Schiller était toute différente

de ce qu'il admirait dans les poètes anciens et dans Gœthe, il s'efforçait au moins de les comprendre, de s'inspirer d'eux autant que son génie le lui permettait. Il a prouvé avec beaucoup d'éloquence qu'à côté de la poésie naïve des Grecs, la poésie du sentiment des modernes avait aussi son droit à l'existence. Personne ne le conteste; il faut que l'idéal antique s'amalgame avec les aspirations des nations dont les croyances, les coutumes et les idées sont si différentes de celles des Anciens. Cet effort cependant n'a pas toujours réussi à Schiller. Rien, certes, n'est plus artistique que ses ballades tirées des récits antiques, rien n'est plus pénétrant que ses traités esthétiques dans lesquels il résume les théories que Lessing avait déduites d'Aristote et les principes que Winckelmann avait obtenus par son commerce assidu avec les œuvres d'art. Il cherche même à concilier ces théories avec les maximes de Kant et à les mettre ainsi d'accord avec les exigences de l'esprit moderne. Mais quand il se trouve en face de l'élément antique d'un côté et de l'élément romantique de l'autre, il pousse, comme dans la *Fiancée de Messine*, l'imitation jusqu'au point où elle devient pastiche, ou bien il saisit mal, comme dans *Wallenstein*, l'idée de fatalité de la tragédie grecque. Il lui manquait la pénétration complète du génie antique, comme l'a possédée Gœthe. Sa propre nature lui a dicté des morceaux lyriques où l'on sent les grandes idées de l'antiquité, mais où la vie des Anciens est souvent mal comprise et mal représentée. Outre ses traductions

d'Euripide et de Virgile, deux poètes dans lesquels il a cru retrouver la sentimentalité des modernes. ses œuvres écrites pendant la période de son amitié avec Gœthe—période où il a produit presque tous ses chefs-d'œuvre — nous le montrent disciple des Anciens, et comme tel il peut être étudié dans ses rapports avec eux.

Pour conclure, l'antiquité classique n'a pas seulement exercé, comme les littératures des nations voisines, une influence plus ou moins grande sur les six écrivains de l'Allemagne qui font jusqu'aujourd'hui sa gloire littéraire. Ces études forment un élément tellement essentiel dans leur vie et dans leurs œuvres, qu'il faut les envisager sur toutes leurs faces. Leur importance n'est plus à démontrer. Mais s'ensuit-il que tout écrivain doit s'inspirer de l'antiquité avant d'écrire ses œuvres ? Oui, s'il veut se pénétrer des grands principes de la beauté, de l'harmonie et de l'élévation de la pensée. Il est sûr que plus l'écrivain sera nourri de la moelle de l'antiquité, plus il sera artiste. Une imitation servile, cependant, ne produirait rien de bon, rien de vivant. Ce qu'on peut demander, et avec raison, c'est que l'écrivain ne renie jamais le passé, qu'il ne veuille pas rompre les mille fils qui nous relient aux Anciens dont les œuvres, en fin de compte, sont une des sources de la civilisation moderne

C'est le mérite de Lessing d'avoir insisté pendant toute sa carrière sur l'éternelle beauté qui se dégage des œuvres des Anciens ; c'est lui qui, par son érudi-

tion et son esprit philosophique, a établi à l'aide d'Aristote, la théorie de presque tous les genres littéraires, c'est lui qui a démontré que le beau est le même dans tous les temps et dans tous les pays. On connaît l'influence qu'il a exercée, on sait qu'il est devenu par sa critique, le premier écrivain national. Notre étude se propose d'analyser ses travaux sur l'antiquité, démontrer les vérités qu'ils contiennent et indiquer dans quelle mesure ses œuvres reflètent ses théories. Le savant nous occupera autant que le réformateur : c'est l'érudition combinée avec la réflexion philosophique qui fait la grandeur de son œuvre.

Plaçons-le d'abord dans son milieu pour voir l'état des études sur l'antiquité en Allemagne. Son originalité éclatera si nous le comparons aux autres savants ; la solidité de ses recherches et de ses théories éclairées à la lumière de nos connaissances sera une nouvelle preuve de la vigueur de son esprit et nous montrera le hardi polémiste plein de verve et toujours victorieux, jetant les bases d'un édifice qu'on peut encore admirer aujourd'hui.

CHAPITRE PREMIER

Les Études classiques en Allemagne à l'époque de Lessing[1].

La fin du XVIII[e] siècle a vu renaître en Allemagne la « philologie classique », c'est-à-dire cette branche des connaissances humaines qui s'occupe de toutes les manifestations de l'esprit grec et romain, qui embrasse non seulement la vie intellectuelle de ces deux peuples anciens, mais aussi leur vie privée et publique et leurs monuments artistiques. Cette conception large de la vie antique était inconnue au temps de Lessing. Ce n'est qu'avec Frédéric-Auguste Wolf et l'école historique que la science de l'antiquité, complètement affranchie des entraves que la théologie lui imposa pendant deux siècles, prit un nouvel essor. L'activité de Lessing se produit dans une période de transition.

L'Italie, la France, la Hollande et l'Angleterre

1. Voyez C. Bursian, *Geschichte der classischen Philologie in Deutschland*, 2 vol., 1883.—Paulsen, *Gesch. des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten*, 1885. — Ce chapitre, où nous ne faisons que résumer l'état de la question, n'a pas la prétention d'épuiser le sujet ; il doit servir uniquement d'introduction.

avaient contribué, chacune selon son tempérament et son goût, à élever ce vaste monument. En Allemagne, on imita longtemps l'école hollandaise, non pas celle où dominaient les Dousa, les Juste-Lipse, les Grotius, les Saumaise, mais celle qu'inaugurèrent les Meursius, les Grævius et les Gronovius. Les questions politiques et artistiques y durent nécessairement rester longtemps dans l'ombre. Il fallait d'abord se soustraire à la tutelle de la théologie. Au temps où Lessing faisait ses études, on déployait des efforts continuels dans ce sens. Rien de plus triste, en effet, que l'état des lettres anciennes au XVII[e] siècle. On dirait que la Réforme avait épuisé, au XVI[e], toutes les forces vives de la nation. Les protestants reconnaissaient bien toute la valeur des études antiques; ils savaient quelles armes redoutables ils en avaient tirées dans leur lutte contre le catholicisme. Mais de même qu'au XVI[e] siècle ces études n'étaient qu'un arsenal aux mains de la religion, au XVII[e] siècle les professeurs chargés de l'enseignement classique n'étaient que les auxiliaires modestes des théologiens. On trouve à peine, à cette époque où la France et la Hollande virent briller des lumières d'un si vif éclat, quelques philologues dignes de ce nom. Dans le camp catholique les lettres antiques étaient encore plus négligées. Les Jésuites en avaient la garde. Se méfiant des études qui servaient si bien leurs adversaires, ils en tuèrent l'esprit pour ne s'attacher qu'à la lettre morte. Ils se bornèrent à un pur formalisme, enseignèrent à parler et à écrire en latin, et, en manière de divertisse-

ment, dressèrent leurs élèves à jouer des comédies latines.

Les érudits pratiquent la compilation sur une vaste échelle. Toute la science du temps était réunie dans des ouvrages où l'on notait minutieusement tous les détails de la vie antique, jetés pêle-mêle sans critique, sans idée nette. On voulait imiter les énormes *Thesauri* des philologues hollandais où un siècle laborieux avait rassemblé tout ce qu'il savait sur l'antiquité. La pensée succombait sous le fardeau de l'érudition dans les ouvrages stériles d'un Gruter, d'un Schoppe, d'un Morhof et d'un Lambeck. Leurs efforts aboutissaient au commencèment du XVIII[e] siècle aux *Bibliothèques* du savant hambourgeois Fabricius (1668-1736), où nous trouvons réuni tout ce que les siècles précédents avaient produit dans le domaine des littératures grecque et romaine. Cette érudition de bon aloi, mais qui manque de méthode, donne naissance aux différents *Acerra philologica*, recueils d'adages moraux, d'histoires piquantes tirés des Anciens, augmentés sans cesse et qui servent de livres classiques à la jeunesse allemande.

Cependant au commencement du XVIII[e] siècle on sentait de plus en plus le besoin de relever le niveau des études classiques. Trois centres universitaires se sont partagé cette tâche : Leipzig, Halle et Göttingue. Leipzig peut être considéré comme le centre de l'école critique; Göttingue, dont la gloire est attachée au nom de Heyne, le plus grand précurseur de F.-Aug. Wolf, favorisa l'étude des antiquités et l'explication esthétique

des auteurs. Quant à Halle, bien que détestée par Lessing, elle a néanmoins sa place marquée dans le mouvement philologique; elle a, dans une certaine mesure, préparé les voies à Wolf qui y a enseigné pendant un quart de siècle. L'Académie de Berlin, fondée en 1700, montrait alors peu de zèle pour les études antiques.

Mais, pour que les Universités puissent développer les intelligences et rendre les services qu'on attend d'elles, il faut que la jeunesse studieuse ait reçu dans les établissements d'enseignement secondaire une instruction classique assez forte et assez étendue pour lui permettre de profiter des leçons qu'elle est appelée à y entendre. Dans ce domaine aussi nous assistons à un élan nouveau. Lessing eut le bonheur de faire ses études dans une école qu'un prince protestant avait fondée, afin d'assurer à l'élite de ses sujets une éducation supérieure à celle qu'on recevait dans les autres écoles. Cette *Ecole du prince* était un internat; quoique les pratiques et l'enseignement religieux y tinssent une large part, les études classiques n'y étaient pas négligées. Dans les cours inférieurs il y avait quinze heures de latin en été. On y lisait les *Lettres* de Cicéron, Cornélius Népos, les *Fables* de Phèdre, les *Tristes* et les *Épitres* d'Ovide; quatre heures étaient consacrées à l'étude de la *Grammaire grecque* et à la lecture du *Nouveau-Testament* dans le texte original. Les autres branches d'études, y compris le français, n'occupaient que deux heures par semaine. Dans les cours supérieurs,

le nombre d'heures consacrées aux études classiques était le même. Les élèves y expliquaient Cicéron (*Orator*, *de Officiis*), Tite-Live, Virgile, Horace, et faisaient des exercices de syntaxe et de prosodie. Parmi les auteurs grecs ils lisaient Isocrate. Plutarque, Sophocle et Lucien. Quoique le choix des auteurs ne soit pas irréprochable, il ne faut pas oublier que l'étude d'Homère était, à cette date, presque inconnue dans ces établissements, et que les études grecques, en général, furent presque négligées jusque vers le milieu du XVIII[e] siècle[1]. Le directeur Tobias Damm (1699-1778) à Berlin et Mathias Gesner s'efforcèrent, les premiers, d'introduire le grec dans les lycées, qui lui firent une part de plus en plus large. Les bons élèves des établissements *du prince* apportaient à l'Université assez de connaissances pour y pouvoir suivre avec fruit les cours qui, pour la plupart, étaient dictés en latin.

Le côté formel de l'enseignement à Sainte-Afra laissait le jeune Lessing indifférent; il n'excellait pas dans les compositions latines ni dans les vers latins[2]. Stimulé par son professeur Jean-Godefroi Höre, qui représentait dignement les études antiques, il lut, par

1. Le jeune Reiske ne trouvait pas de professeur de grec dans tout Leipzig.

2. La traduction en hexamètres des cent dix premiers vers de la *Messiade* (1753) est due à sa collaboration avec son frère Théophile, qui avait appris à Meissen à manier avec une certaine aisance la prosodie latine et devint un versificateur habile.

contre, Plaute, Térence et Théophraste. Cette première éducation eut la plus grande influence sur ses travaux d'érudition. Il ne devint jamais philologue dans le sens étroit où on entendait alors ce mot, c'est-à-dire éditeur de textes faisant de nombreuses conjectures sur les leçons différentes des manuscrits, ou bien compilateur et faiseur de manuels. Il n'étudie que des questions d'un intérêt plus général, telles que la théorie d'un genre littéraire, le caractère et le génie d'un écrivain antique. Il le fait sans pédantisme, mais avec toutes les ressources d'une solide érudition. La moindre de ses études vise un but plus élevé ; elle fait partie de recherches d'un ordre supérieur. Une fois arrivé à Leipzig, Lessing chercha dans les cours une nourriture appropriée à son talent, et quoiqu'il ne fût pas un étudiant bien assidu, il est hors de doute qu'il subit l'influence des deux professeurs qui y enseignaient la philologie, Ernesti et Christ.

Jean-Auguste Ernesti (1707-1781) faisait depuis 1742 des cours à la Faculté ; en 1759 il fut nommé, trait caractéristique pour l'époque, professeur de théologie. Son manuel *Institutio interpretis Novi Testamenti* (1761), fut longtemps entre les mains des candidats de théologie. Pour Ernesti le but des études antiques était l'exégèse et la critique du texte. Son mérite principal est d'avoir introduit une méthode d'explication correcte et précise et d'avoir fait servir la critique du texte à l'explication de la Bible. L'étude de l'antiquité n'est plus chez lui tout à fait subordonnée à la théologie :

elle devient son égale. Sans s'élever au-dessus du niveau des autres professeurs, il a saisi le côté pratique de l'enseignement : il a débarrassé, dans ses éditions, les textes anciens des commentaires énormes dont l'école hollandaise les avait chargés, et il a cherché avant tout à en faire comprendre le sens. Il doit sa renommée à sa grande édition de Cicéron en six volumes (1737-1739)[1]. Le commentaire en est clair et, ce qui prouve l'utilité de la *Clef*, c'est qu'une bonne partie en a passé dans l'*Onomasticon Tullianum* d'Orelli (1836) et qu'elle fut encore réimprimée en 1831. Ses éditions d'auteurs grecs sont de seconde main. Son édition d'Homère en cinq volumes (1759-1764) avec la traduction latine de Clarke, a pourtant rendu des services.

Ernesti a fait quelquefois des conférences sur l'archéologie et a même publié sous le titre d'*Archæologica literaria* un manuel assez chétif du reste (1768) qu'on est étonné de voir paraître après les œuvres de Winckelmann. Dans la première partie de ce livre, Ernesti traite des matériaux des œuvres d'art, marbre, pierres précieuses, métaux, ensuite des différents arts. C'est un recueil de citations tirées des écrivains anciens et modernes sur ce sujet. Dans la préface, il avertit ses élèves de ne pas trop s'occuper de cette branche des études antiques, conseil que le futur auteur

1. La troisième édition (1774-1777) est la meilleure ; elle est augmentée d'introductions historiques. — La *Clef* forme le 6e volume.

du *Laocoon* et des *Lettres archéologiques*, qui avait suivi son cours sur Callimaque et sur les antiquités romaines, n'a heureusement pas écouté. — Les *Opuscula oratoria* écrits dans un latin très élégant nous montrent Ernesti dans l'enseignement, où son influence était très grande [1]. Dans quelques-uns de ses discours, il s'élève à un niveau que peu de philologues allemands ont atteint; il défend la philologie contre ceux qui ne voient en elle qu'une étude de vétilles et trace les grands devoirs que lui impose l'explication des auteurs. Il dit qu'il vaut mieux comprendre un auteur antique que de savoir bien écrire en latin, opinion que Lessing partageait complètement. Ernesti éprouva une grande joie, lors de l'apparition des travaux d'érudition que son ancien élève publia pendant son séjour à Wolfenbüttel. Il disait que ceux qui ont fait de bonnes études classiques sont aptes à tout comprendre.

Ernesti représente la philologie considérée dans ses formes et ses procédés d'investigation ; Jean-Frédéric Christ (1701-1756) inaugura les études qui ont pour objet l'antiquité considérée au point de vue de l'art [2].

1. Le vol. IX de ces *Opuscula* contient une biographie d'Ernesti par son neveu.

2. Christ mériterait une monographie; la brochure de Dörffel, *J.-F. Christ, sein Leben und seine Schriften*, 1878, est insuffisante.

Voyez Danzel-Guhrauer, Lessing, I, p. 63-78. E. Schmidt, Lessing, I. p. 40. Justi, Winckelmann, I, p. 374.

L'explication des auteurs anciens où les allusions à l'art et aux objets nécessaires à la vie journalière, sont si fréquentes, força de bonne heure les philologues à se familiariser avec ces éléments de la vie antique. De là les nombreuses dissertations sur les particularités du culte, de la vie publique et privée, des vêtements et des ornements, qui forment une bonne partie des *Thesauri* de Gronovius et de Grævius. L'érudition hollandaise y avait rassemblé de nombreux matériaux, puisés tantôt dans les écrivains anciens, tantôt dans les monuments épigraphiques : *rudis indigestaque moles.* Mais personne ne reconnaissait une grande valeur à cette branche des études antiques ; il n'y avait pas de vie dans ces recueils. Les notions sur l'art y manquaient complètement et le pays qui a produit un Winckelmann et un Lessing dédaignait presque ce genre de travaux. Le mérite de Christ est d'avoir embrassé d'un coup d'œil perspicace la portée de ce domaine jusque-là négligé. Il inaugura ainsi à Leipzig, dont la Faculté était toujours rebelle à ces recherches, à côté de la critique des textes, des cours sur la vie antique dans ses manifestations artistiques. Christ était un érudit, qui, dans ses longs voyages et ses visites aux différents musées d'Europe, s'était formé le goût. Artiste lui-même, il avait acquis une collection d'estampes, de monnaies et de gemmes, dont il ne se bornait pas, comme tant de collectionneurs, à dresser le catalogue. Les monuments artistiques le guidaient dans l'explication des auteurs. Les cours qu'il professait à l'Université, sous le titre

général de *Cours de littérature*, n'offraient pas seulement des notions sur les manuscrits et les inscriptions; ils embrassaient aussi l'architecture et la sculpture, la peinture et les pierres taillées. Lorsque, vingt ans après la mort de Christ, un de ses élèves, Charles Zeune, publia ces leçons, on vit combien de savants ou soi-disant tels y avaient puisé à pleines mains. Suivant un penchant commun à cette époque, Christ s'occupait beaucoup de pierres taillées, petits monuments qui demandent, outre de l'érudition, beaucoup de connaissances techniques. Son ouvrage sur les Monogrammes des peintres [1] est le produit de sa grande expérience dans la peinture moderne Christ est le premier Allemand qui, dans les antiquités, cherche et saisisse la beauté artistique, comme le comte de Caylus, son contemporain, le fit en France.

Est-il besoin de faire ressortir la grande affinité qui existait entre un savant tel que Christ et l'auteur du *Laocoon?* Nous retrouverons l'influence de Christ dans l'examen des œuvres archéologiques de Lessing, mais, dès à présent, on peut voir que, parmi tous les philologues du temps, c'est surtout lui que Lessing prit pour modèle. Ajoutons que Christ fit des cours sur Plaute et sur Horace, deux écrivains qui occupèrent Lessing après qu'il eût quitté l'Université. Christ

1. Traduit en français par Sellius, *Dictionnaire des Monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogriphes, rébus, etc., sous lesquels les plus célèbres peintres, graveurs et dessinateurs ont dessiné leur nom.* Paris, 1750.

exerça une influence plus décisive encore sur son élève par ses études sur Phèdre et ses recherches sur la fable, études auxquelles Lessing se voua pendant bon nombre d'années.

Le plus grand philologue de Leipzig en fait de reconstitution des textes était Jean-Jacques Reiske (1716-1774), le plus distingué des hellénistes de son temps [1]. Rebelle aux formalités et aux cérémonies qu'imposait le professorat, il travailla seul, gagnant péniblement son pain, à des travaux de librairie. Ce n'est qu'en 1758 qu'il fut nommé directeur de la *Nicolaïschule ;* c'est alors qu'il a écrit ses meilleurs ouvrages.

Reiske fut guidé dans la reconstitution et l'explication des textes par une logique inflexible, par de vastes et solides lectures et par un jugement éclairé de la valeur littéraire des œuvres anciennes. Sa femme, une seconde Dacier, aida vaillamment son mari. Le travail le plus original de Reiske est l'édition d'une œuvre de Constantin Porphyrogénète sur le cérémonial de la cour byzantine, en deux volumes in-folio (1751-1754). L'éditeur y trace l'histoire de la civilisation et de l'étiquette depuis l'époque byzantine jusqu'au XVIII[e] siècle. Ses remarques critiques sur les auteurs grecs furent publiées sous le titre : *Animadversiones ad auctores græcos*, en six volumes que l'auteur appelle *flos ingenii mihi.*

Le plus vaste monument de sa critique et de son

1. Voyez son *Autobiographie*, éditée par sa femme, 1783.

érudition est son édition des Orateurs attiques (moins Isocrate), en douze volumes. Il s'essaya plus tard comme traducteur. Rien de plus banal que les traductions allemandes d'alors : une langue sans nerfs, des périodes sans élégance, peu de fidélité, surtout quand il s'agissait d'un auteur grec. Reiske traduisit d'abord les discours contenus dans l'œuvre de Thucydide, mais ce n'est qu'une périphrase ; la traduction de Démosthène et d'Eschine (1764-1769) est remarquable par la fidélité de son interprétation et par la justesse vigoureuse d'une diction qui rappelle la langue de Luther. Elle plut beaucoup à Lessing, quoiqu'il fût d'abord choqué de la hardiesse de ce style ; elle trouva en lui un défenseur habile contre Klotz et le camp des philologues, qui ne pouvaient pardonner à Reiske sa critique radicale des textes grecs, et surtout cette langue virile qui, malgré son peu d'élégance, rend au moins exactement la pensée de l'original[1].

Lessing était intimement lié avec cet éminent philologue, si longtemps méconnu par les savants de l'Université. N'avaient-ils pas, tous deux, à souffrir des attaques de Klotz et de ses acolytes ? Mais, tandis que Reiske courbait le front et laissait aboyer la meute, Lessing, dans sa fameuse querelle avec *les baleines de la critique allemande qui prenaient leurs ébats dans les eaux salées de Halle*, les a cloués au pilori en dé-

1. Voy. sur les traductions de Reiske un mot de Wilamowitz-Mœllendorf dans son édition de l'*Hippolyte* d'Euripide. Introduction, p. 16.

montrant leur perfidie. Lorsque les *Lettres archéologiques* eurent paru, Reiske s'empressa de remercier vivement l'auteur de cet acte de courage. « Vous n'avez pas seulement défendu la cause de la vérité, lui écrit-il[1], mais vous nous avez vengés, moi et d'autres braves gens, de cet ennemi infernal. » Il appelle Lessing et Herder le Castor et le Pollux de l'Allemagne, qui vont terrasser Amycus. Lessing, dans sa réponse[2], se montre très flatté de ce qu'un savant du mérite de Reiske s'occupe de ses escarmouches. Il dit qu'il avait longtemps attendu pour voir si personne n'oserait attaquer ce lourd Goliath des savants philistins; ne pouvant plus supporter ses sottes railleries, il lui a lancé à la tête quelques pierres. Les sentira-t-il? Cela dépend de la grosseur de celle-ci. — Les liens de cette amitié devinrent plus étroits, lorsque Lessing fut nommé bibliothécaire à Wolfenbüttel. Nous verrons quelle activité il déploya dans ces fonctions; que de trésors il a exhumés et avec quelle obligeance il aidait les savants dans leurs travaux. Reiske fut le premier à le féliciter de sa nouvelle situation. Le savant philologue éditait justement alors ses *Orateurs grecs;* Lessing lui avait envoyé son édition de Démosthène annotée par un savant

1. Lettre du 8 février 1769. — Œuvres de Lessing, XX, 2, p. 283. — Nous citons d'après l'édition Hempel en 20 volumes. C'est la meilleure et la plus complète qui ait paru jusqu'à ce jour. La Correspondance y occupe les volumes XX, 1 (lettres de Lessing) et 2 (lettres à Lessing).

2. Lettre du 12 février 1769. — Œuvres, XX, 1, p. 312.

inconnu. Reiske, dans un chapitre de sa préface a parlé *de libro Lessingiano*, et voulant se montrer reconnaissant du service que Lessing lui avait rendu en lui procurant le manuscrit d'Eschine, qui se trouvait à la bibliothèque de Helmstædt, il lui dédia le troisième volume de son édition. Dans cette dédicace, Reiske se plaint de la froideur avec laquelle on accueille ses travaux et se montre d'autant plus sensible aux éloges d'un Lessing, qui n'a pas seulement montré par ses écrits, son amour des lettres grecques, mais dont les œuvres sont classiques dans toute l'Allemagne. Lessing, à son tour, annonçait avec beaucoup d'éloges le Démosthène de son ami[1] et prodiguait ses compliments à Mme Reiske[2], qu'il admire, naturellement plus que Mme Dacier. Après la mort du grand philologue, sa veuve confia à Lessing tous les manuscrits et ouvrages annotés par son mari[3]. Lessing avait l'intention d'éditer l'autobiographie de Reiske, mais la veuve de celui-ci s'acquitta de cette tâche.

Le quatrième grand philologue de l'Université de Leipzig était Frédéric Wolfgang Reiz (1733-1790)[4],

1. *Ankündigung von Reiske's Demosthenes.*— Œuvres, XIII, 192.

2. *Romulus und Rimicius.* — Œuvres, XI, 2, p. 939. — Le brave Reiske craignait que cet éloge ne tournât la tête à sa femme. — Voy. sa lettre à Lessing, du 13 février 1773, p. 664.

3. Cette collection se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de Copenhague.

4. Voy. G. Hermann dans *Verhandlungen der Dresdener Philologen-Vorsammlung*, 1845, p. 6.

qui exerça plus d'influence par son enseignement que par son activité littéraire. Il publia moins que Reiske, mais ses ouvrages sont mieux pensés et mieux écrits. Il consacra beaucoup de temps à ses élèves, dont le plus illustre fut Godefroi Hermann, le chef de l'école formaliste, rival de Bœckh et d'Otfried Müller, fondateurs de l'école historique. Mais ces divergences n'existaient pas au XVIII[e] siècle. Reiz était l'ami intime de Fr. Aug. Wolf, qui a édité son ouvrage le plus connu : *De prosodiæ græcæ accentus inclinatione*, 1791. Ce livre, dédié à Villoison, ouvrit les recherches sur l'accentuation du grec. Dans les questions de métrique où son brillant élève, Hermann, a frayé des voies nouvelles, Reiz procède du philologue anglais Bentley (1662-1742), dont il s'inspire aussi dans son édition du *Rudens* de Plaute (1789) et dans ses études sur la métrique de Térence. Également versé dans les littératures antiques et dans les modernes, poussé sans doute par le mouvement imprimé par Lessing aux études aristotéliques, il a donné, en collaboration avec son collègue, le philosophe Garve, une édition critique de la *Rhétorique* (1772) et de la *Poétique* (1786). Les antiquités romaines l'ont aussi attiré; ses leçons, éditées après sa mort (1796) excellent par des recherches sérieuses et remontent aux sources, mais elles ne furent composées qu'en vue de ses auditeurs, pour faciliter l'explication des textes. Comme Christ, il s'occupait de pierres taillées; il a décrit les gemmes contenues dans la collection de Joseph de France (*Musei Franciani*

Descriptio, 1781), trésorier de l'impératrice Marie-Thérèse.

L'école de Leipzig, comme on peut le voir, s'adonnait de préférence à la reconstitution des textes, aux éditions savantes et aux questions de grammaire et de métrique. Il est vrai que Lessing n'excellait dans aucune de ces branches de la science ; mais ce qu'il doit certainement aux grands philologues de cette Université, c'est sa méthode critique dans la lecture des Anciens et de la Bible, son goût pour la recherche de la vérité, si petite qu'elle soit, son explication exacte et ennemie des périphrases. Quoiqu'il n'en ait pas donné de preuves immédiates pendant son séjour à l'Université de Leipzig, le mouvement que ces recherches ont imprimé à l'époque, exerça la plus grande influence sur lui. Il ne se désintéressa jamais de ces questions et les recherches qu'il fit dans ce domaine lui valurent une bonne partie de sa gloire littéraire.

L'Université de Halle telle qu'elle était avant l'arrivée de Fr. Aug. Wolf (1783) doit nous arrêter quelques instants. C'est avec un professeur de cette Université que Lessing eut la fameuse discussion qui remplit ses *Lettres archéologiques*. Fondé en 1694 par le prince électeur Frédéric III de Brandebourg, cet établissement de haute culture comptait, dès le commencement, parmi ses professeurs Christophe Cellarius (1638-1707), célèbre par ses études grammaticales, historiques et géographiques sur l'antiquité. Il y jeta les bases d'une institution d'où sont sortis plus tard les *séminaires*

philologiques, véritables écoles pratiques des hautes études. Au temps dont nous parlons, Christian Adolphe Klotz (1738-1771) y occupait la chaire d'éloquence[1]. Sorti, ou plutôt chassé de Sainte-Afra, il était venu suivre les cours à Leipzig où il débuta dans les *Acta Eruditorum*, célèbre revue fondée, en 1682, par le professeur Otto Mencke sur le modèle du *Journal des Savants* (1665). Il s'était fait remarquer par un pamphlet intitulé *Mores eruditorum*[2], où le jeune homme, sans jamais atteindre à la sagacité et à la finesse de Reiske, s'est moqué de la critique des textes, cultivée avec tant d'éclat par cet illustre savant. Il attaqua très vivement le philologue hollandais Burmann le Jeune, et déjà il se montrait tel que Lessing, dans son noble emportement, nous le décrit, traînant devant le public la personne et la vie privée des adversaires dont il ne pouvait pas réfuter les arguments.

Après avoir passé par Iéna et Göttingue, Klotz, s'était établi à Halle où il n'exerça aucune influence sur ses auditeurs. Il n'en avait mis que plus d'ardeur à déployer, dans les Revues fondées par lui, son activité tapageuse. Il se

1. Voy. Hausen, *Leben und Charakter Herrn Chr. Ad. Klotzens*, 1772; l'annonce de Gœthe de cet ouvrage dans les *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*. (Œuvres, XXIX, p. 28. Hempel). — Danzel-Guhrauer, II, p. 211 et suiv.; le portrait frappant tracé par E. Schmidt, Lessing, II, p. 132 et suiv. — La Bibl. Nationale possède la plupart des œuvres et opuscules de Klotz.

2. Pœbel- und Studentenwitz, dit Herder.

fit le champion des études esthétiques et archéologiques, flattant ainsi le goût du public qui s'intéressait de plus en plus à ces questions. Ses critiques écrites dans un style latin vif et alerte, plurent aux érudits comme aux lettrés. Doué d'une remarquable faculté d'assimilation il sut admirablement se servir des résultats acquis par d'autres, sans approfondir lui-même leurs découvertes[1]. Ajoutez un talent supérieur pour la versification latine et vous comprendrez l'engouement du public pour ce *Gottsched latin*, comme l'appelait Hamann. Les meilleurs esprits le considéraient comme un grand savant; ainsi le jeune Herder attendait de lui l'explication esthétique des œuvres littéraires et artistiques ; Lessing dans son *Laocoon*, l'appelle un savant d'un goût juste et délicat; mais tous deux furent bientôt désabusés. Le cercle poétique d'Halberstadt fut ébloui par ses poésies latines dans la manière d'Horace. Dans les trois revues dont Klotz disposait : les *Acta litteraria* (1764-1772), le *Nouveau Journal savant de Halle* (1766-1771) et la *Bibliothèque allemande des Belles-Lettres* (1767-1771), il se multiplia en attaquant ou en faisant attaquer par ses humbles collaborateurs tous ceux qui le gênaient. Dans ses livres de haute critique (*Miscellanea critica*, 1763), il est tout à fait insignifiant. Sa critique esthétique mérite pourtant, au point de vue historique, une certaine attention. Il a souvent exprimé cette idée

1. Eine lebhafte Einbildungskraft, Anderer Erfindungen zu benutzen und zu detailliren, doch ohne Application, ohne anhaltenden Fleiss, disait le jeune Gœthe.

juste que, pour comprendre les Anciens, il faut connaître, dans une certaine mesure, les littératures de nos jours, de même que l'art antique et moderne. Ses Lettres homériques (*Epistolæ homericæ*) peuvent se lire, malgré le reproche à Homère d'avoir introduit Thersite dans une épopée aussi grave que l'*Iliade*. Ses livres sur la *Moralité de Virgile* et les *Vindiciæ Qu. Horatii Flacci*, ouvrage écrit contre Hardouin, qui prétendait que les *Épitres* et les *Satires* seules étaient d'Horace, mais non pas les *Odes* et les *Épodes*, ont une plus grande valeur que ses ouvrages sur la Numismatique ancienne, où il n'est que compilateur. Suivant le goût du jour, il s'occupa aussi des pierres taillées. Compilant les *Leçons* de Christ, dont il avait pu se procurer un exemplaire, la *Dactyliothèque* de Lippert et les œuvres de Winckelmann, il publia son livre sur l'*Utilité et l'emploi des anciennes pierres taillées et de leurs empreintes* (1768). Cet ouvrage nous occupera plus amplement, quand nous parlerons des *Lettres archéologiques* de Lessing, dont il est le point de départ.

Il reste peu de chose de l'œuvre de Klotz. Intrigant et compilateur, il vit comme tel dans la mémoire de la postérité. Faire du bruit à tout prix, voilà son but. Il attaque pour cela la vie privée d'hommes d'un grand mérite, dévoile les secrets qu'on lui confie, flatte d'abord ceux dont le prestige littéraire pourrait lui servir à se hausser dans l'opinion, et quand il voit qu'on ne donne pas dans le piège, il devient agressif. C'est ainsi qu'il publiera un pamphlet anonyme et attaquera,

dans un livre signé de lui, ce même pamphlet; c'est lui qui se moque de Reiske, qui révèle au monde le nom de Herder comme auteur des *Fragments*, ce qui force ce savant à renoncer à sa position à Riga; il réussit même à se procurer, à l'aide d'un prote, la seconde édition de ces *Fragments*, qui à cause de cette indélicatesse ne fut pas livrée à la publicité[1]. Il écrit, à l'insu de son auteur, uniquement pour plaire à l'éditeur, une préface pour le livre de Conrad Curtius sur le Sénat romain.

Le troisième centre des études philologiques fut Göttingue. L'Université y était d'une fondation toute récente (1734). La *Georgia Augusta* devait être l'asile des recherches libres; l'esprit du XVIIIe siècle, si combattu par les vieilles Universités, allait s'y introduire, s'y développer et y exercer son influence sur la jeunesse. Des maîtres éminents réussirent bientôt à attirer une bonne partie de la clientèle universitaire, non seulement celle qui s'adonnait à l'histoire et aux sciences politiques, mais aussi, grâce à Gesner et à Heyne, les nombreux étudiants en philologie, tous futurs professeurs.

Dès l'ouverture des cours, Jean Mathias Gesner (1691-1761), alors recteur de la *Thomasschule* à Leipzig, fut nommé professeur[2]. Gesner était non seulement un philologue, mais aussi un excellent

1. Voy. R. Haym, *Herder*, I, 220.

2. Voy. Sauppe, dans *Göttinger Professoren, J. M. Gesner und Ch. G. Heyne*, 1872, p. 59-99.

pédagogue; grâce à ses efforts comme à ceux de Damm, l'enseignement du grec se répandit de plus en plus dans les lycées. A Göttingue il fonda le *Séminaire philologico-pédagogique* d'où sortaient les meilleurs professeurs du temps. Tandis que, auparavant, les maîtres n'étaient pour la plupart que des théologiens attendant avec impatience leur nomination de pasteurs, l'enseignement devint peu à peu une profession stable, et non une position transitoire. Lessing, lors de son premier séjour à Berlin, en 1748, songea un instant à entrer dans ce séminaire; son travail sur les *Pantomimes des Anciens* qu'il entreprit alors devait lui ouvrir les portes de cette école pratique. — Gesner, malgré ses fonctions multiples, prit une part très active aux travaux de la Société savante de Göttingue, dans les Mémoires de laquelle il a publié plusieurs travaux sur l'histoire littéraire et les antiquités. Son édition savante de Lucien. avec une introduction, fait époque dans la critique et l'exégèse de cet auteur.

Mais c'est comme pédagogue qu'il a exercé la plus grande influence. Déjà, en 1715, il publiait des Éléments de pédagogie (*Institutiones rei scolasticæ*) qui attestent un savoir très étendu pour son époque et de bons principes d'éducation puisés dans les écrits des réformateurs du XVIIe siècle.

Pour introduire l'étude du grec dans les lycées, où l'on ne lisait guère que des fragments du Nouveau Testament, il publia sa Chrestomathie grecque (1731), recueil de morceaux choisis; il donna également une

Chrestomathie de Cicéron et de Pline[1], et, dans la préface d'une édition de Tite-Live, il exposa ses vues sur la lecture des classiques dans les lycées. Il voulait qu'on commençât cet exercice dès que l'enfant possède quelque connaissance de la langue et qu'on lui donnât beaucoup d'extension. Il faut, dit-il, choisir des morceaux qui instruisent et forment le cœur des élèves; ceux-ci doivent parcourir aussi rapidement que possible une œuvre pour se faire une idée de l'ensemble et ne pas s'attarder pendant des mois à quelques lignes. Ses éditions savantes excellent surtout par leurs notes explicatives, où il évite la lourde érudition des Hollandais, ne donnant que le strict nécessaire en fait de rapprochements, mais insistant surtout sur le développement de la pensée de l'auteur, sur les beautés de la forme et du fond. Son *Novus linguæ et eruditionis Romanæ Thesaurus* (1749, 4 vol. in-folio) est le produit d'un labeur de dix années. Les opuscules de Gesner reflètent son activité à l'Université; dans ces nombreux programmes, il a traité de délicates questions d'antiquités; il a prodigué ses conseils aux étudiants, en insistant sur la nécessité d'une méthode rationnelle dans l'explication des auteurs et sur l'emploi de la langue allemande dans les écoles.

Le philologue qui a rendu l'Université de Göttingue célèbre dans toute l'Allemagne, le plus grand précurseur de Fr. Aug. Wolf et le représentant le plus auto-

1. Voyez l'annonce élogieuse attribuée à Lessing dans l'édition Lachmann-Muncker, V, p. 188.

risé des études antiques à cette époque, c'est Christian Gottlob Heyne, né la même année que Lessing (1729-1812)[1]. Comme celui-ci, il a fait ses études à Leipzig sous Ernesti et Christ. Pendant un demi-siècle, Heyne déploya une activité prodigieuse comme professeur, directeur du séminaire philologique, bibliothécaire et secrétaire de la Société savante dont les publications contiennent des milliers d'articles de lui. Son enseignement embrassait tout le vaste domaine des études antiques : explication des auteurs, histoire littéraire, archéologie et mythologie. Il cherchait le lien qui unit ces différentes branches de l'érudition ; et quoiqu'il n'eût pas le génie créateur d'un Wolf, il faut reconnaître qu'il a saisi mieux qu'aucun autre philologue de son temps tout le parti qu'on peut tirer des études classiques bien comprises pour le développement intellectuel d'un peuple.

Dans la critique des textes, Heyne, comme Gesner, ne montre pas cette sagacité qui caractérise Reiske; ses éditions de l'*Iliade*, de Pindare, de Virgile et de Tibulle excellent, il est vrai par le commentaire ; mais Heyne est trop conservateur dans ses conjectures ; la hardiesse, si nécessaire quelquefois dans ce genre de travail,

1. Voy. Heeren, *Chr. G. Heyne*, 1813. — Heeren était le gendre de Heyne. — Une biographie digne de ce grand philologue est encore à faire. Voy. aussi Sauppe, *op. cit.*, et Herbst dans la biographie de J. H. Voss, 1872, I, p. 63 et suiv. — Sur les travaux archéologiques de Heyne, voy. Stark, *Archæologie der Kunst*, p. 212.

l'effraye souvent; il n'a pas de principes fermes pour la critique verbale, ni pour la métrique. Ses commentaires sont plutôt esthétiques que grammaticaux. Il rejette les notes trop longues dans des *Excursus*, très précieux pour la plupart, mais qui font que l'*Iliade* occupe neuf volumes et Virgile quatre. Pourtant cette dernière édition est son chef-d'œuvre; celle d'Homère, sur laquelle on fondait tant d'espérances et qui fut l'occupation favorite de presque toute sa vie, n'a pas répondu à l'attente des érudits: d'abord parce que Heyne n'a pas assez utilisé les scolies de Venise découvertes par Villoison, qui changèrent complètement les bases de la reconstitution critique de l'*Iliade*, ensuite parce qu'il n'osait pas trop s'éloigner de l'édition Clarke-Ernesti[1]. Son énorme travail était mort-né puisqu'il parut après l'édition de Fr. Aug. Wolf, dont les prolégomènes (1795) ont ouvert une ère nouvelle aux études homériques. Heyne après l'accueil retentissant fait à l'ouvrage

1. Heyne dit, il est vrai, dans sa lettre à Villoison (10 janvier 1799; voy. l'édition de l'*Iliade* par A. Pierron, II, 520), qu'il faut s'inspirer partout de la découverte du savant français; mais au fond il n'avait pas « son Homère toujours en main », comme il le dit. Heyne croyait d'abord que la célèbre découverte n'avait pas de valeur scientifique; plus tard pour faire pièce à Wolf, il la vantait démesurément. Mais Villoison n'était pas dupe de ce manège; il appelait, dans ses lettres, le chef de l'école de Göttingue *suum persecutorem*. Voy. l'Introduction de M. Bernays à l'*Odyssée* de Voss, 1881, p 85. Pierron qualifie avec raison l'édition de Heyne de « vieillerie perfectionnée ». Introd., chap. v.

de Wolf, disait que, depuis trente ans, il avait émis les mêmes opinions que Wolf, mais celui-ci, fort de son argumentation serrée, de ses recherches minutieuses et de ses vues nettes sur la question, s'indigna, avec raison, contre les insinuations de son ancien professeur.

Heyne avait exploré, comme pas un savant de son temps, le domaine de la mythologie ancienne. Il a cherché la définition des mythes, leur origine, leur groupement, et il a tâché de découvrir le noyau historique des légendes grecques. Elles sont pour lui l'expression primitive des sentiments d'un peuple avant l'invention de l'écriture, le tableau d'une époque où l'esprit humain était encore dans son enfance. Il a reconnu l'origine orientale de certains mythes, les modifications que les poètes ont apportées aux anciennes légendes, et les différences que présentent au point de vue des conceptions mythologiques l'épopée, le lyrisme et la tragédie. Ces études l'ont amené à la critique des sources de l'histoire ancienne de la Grèce, de sorte qu'il devint l'initiateur des recherches savantes que Welcker et son école ont faites au XIX[e] siècle. Des époques mythiques Heyne remonta aux époques historiques des anciens peuples. Ses *Opuscula Academica* (1785-1812, 6 vol.) traitent les questions les plus ardues depuis l'histoire de l'Égypte jusqu'aux empereurs byzantins. Les problèmes de chronologie ancienne l'ont surtout attiré. Ses recherches sur la constitution lacédémonienne, sur la politique de Phocion, sur les causes de la grandeur et de la décadence de l'Empire

macédonien, sur les traités de commerce entre Carthage et Rome, sur l'Égypte sous la domination romaine sont encore consultées aujourd'hui avec fruit. On y reconnaît un esprit éminemment capable de se plier aux tendances de son siècle[1]. Tous ces opuscules n'épuisent pas leur sujet, mais ils abordent des questions peu ou mal traitées avant Heyne qui, par ces recherches, mit sur la voie d'une conception vraiment historique de la vie antique.

Dans l'archéologie, Heyne était admirablement servi par ses connaissances mythologiques et ses vastes lectures. Non qu'il eût la pénétration d'un Winckelmann, ou la sagacité d'un Lessing : Heyne n'avait pas vécu dans l'intimité des œuvres d'art et il n'avait pas non plus la force de raisonnement de l'auteur du *Laocoon;* mais il possédait mieux que ceux-ci les sources antiques qui parlent de l'art. Il a corrigé ou détruit quelques opinions fausses de Winckelmann et de Lessing. Il avouait lui-même que la connaissance personnelle des chefs-d'œuvre lui faisait défaut, mais il s'en consolait en disant que, même dans un cabinet de travail, on peut discuter sur la vie des artistes, sur le costume et la mythologie figurée. L'art, par son côté extérieur et purement historique ou technique, lui doit maint éclaircissement, ainsi il s'est occupé du développement de l'art chez les Étrusques et à Byzance, de la toreu-

1. Voy. J. Bernays, *Phokion und seine neueren Beurtheiler*, 1881; p. 1 et suiv.

tique, des représentations mythologiques des artistes et de la numismatique. Son vaste regard s'étendait sur tout; aussi était-il le seul parmi les professeurs que Winckelmann estimât. Malheureusement tous ces beaux travaux sont en latin et furent publiés dans des recueils que les lettrés eux-mêmes ne lisaient guère. Mais les élèves de Heyne, répandus dans toute l'Allemagne, emportèrent le souvenir de son enseignement et de ses travaux. Plusieurs d'entre eux ont fait pénétrer ses idées dans le grand public.

Les rapports de Lessing avec Heyne s'établirent à l'époque où celui-ci était copiste à Dresde, mais jusqu'à l'apparition des *Lettres archéologiques* (1768), leurs relations n'eurent rien de suivi. Si on compare les lettres de Heyne à Lessing, les éloges qu'il lui prodigue dans son édition de Virgile, aux étranges jugements qu'il émit après la mort de l'auteur du *Laocoon*, on ne peut s'empêcher de voir dans ce célèbre philologue un homme dont les opinions changeaient souvent et qui avait peur d'attaquer les vivants. Voulant montrer du haut de sa chaire que lui seul était érudit, il a lancé contre la mémoire de Lessing et de Winckelmann, qui l'estimaient pourtant à sa juste valeur, des traits acérés qui ont indigné les bons esprits. Ainsi, dans la préface de ses traités archéologiques, il prétend que Winckelmann fut jeté par le hasard dans l'étude de l'archéologie. En publiant les *Sylves critiques* de Herder, il dit que, lors de l'apparition du *Laocoon*, il s'est laissé séduire par les *Sophismes* de Lessing! La logique la plus

serrée. la démonstration la plus éclatante le livre qui a enthousiasmé toute la jeunesse contemporaine et qui a ouvert des voies nouvelles à la poésie allemande, l'œuvre d'un sophiste! Au successeur de Lessing à la bibliothèque de Wolfenbüttel, Langer[1], il écrit que c'était du pur fanatisme de la part des admirateurs de Lessing d'avoir fait de lui un bibliothécaire et un archéologue; mais qu'au fond il n'était ni l'un ni l'autre. Cependant lorsque Lessing exhumait les trésors de la bibliothèque confiée à sa garde, Heyne ne manquait pas de le complimenter. Cette duplicité éclate également dans la querelle de Herder et de Wolf[2]. Un tel manque de franchise ou de fermeté dans les appréciations et les calomnies qu'il lança contre la mémoire des grands écrivains ferait presque approuver les attaques de Voss et de Wolf contre ce savant qui ne pouvait croire qu'il existât une science en dehors des chaires des Facultés.

Pourtant c'est loin des Facultés que brillèrent les deux génies qui ont reconnu dans la littérature et dans l'art anciens les sources propres à renouveler la littérature allemande : je veux dire Lessing et Winckelmann. Tous deux avaient en horreur la contrainte de la chaire, les intrigues dont les Universités étaient

1. Voyez sur ce faiseur de prosélytes, Gœthe, *Poésie et Vérité*, liv. VIII, p. 110 et suiv. (édit. Lœper); dans la bataille des Xénies il se rangea du côté de Nicolai.

2. Voy. Herder, Œuvres, VII (*Griechische Literatur*), p. 34 de l'introduction de Düntzer (édit. Hempel).

le foyer, mais ils aimaient passionnément l'Antiquité. Ce ne sont pas des opuscules latins qu'ils publient; ils écrivent en allemand, et par leur style facile et brillant ils rendent accessibles au public les connaissances archéologiques. Le domaine de l'art les rapproche, et nous aurons l'occasion d'étudier leurs efforts qui, partis de directions différentes, se rencontrent dans un résultat commun, le culte du beau. Ce sont eux que nomme l'histoire de la littérature en parlant des grands initiateurs de l'époque classique; c'est d'eux que date l'influence de la littérature et de l'art antiques sur l'Allemagne; ce sont eux qui ont tracé la voie que Gœthe et Schiller n'eurent plus qu'à suivre. Ils profitent des travaux d'érudition de leur temps, mais, en y ajoutant leurs propres recherches, ils deviennent les créateurs : l'un d'une histoire de l'art, l'autre d'une critique littéraire, qui fut le guide lumineux de toute une littérature. Nous verrons comment Lessing y parvint à l'aide des Grecs et des Romains; pour Winckelmann aussi les monuments antiques furent les révélateurs d'une esthétique toute nouvelle qui domine la période classique de la littérature allemande.

Jean Winckelmann (1717-1768)[1] avait fait aux Universités de Halle et d'Iéna de médiocres études :

1. Winckelmann a été l'objet de nombreuses études; tous les historiens de la littérature et de l'esthétique allemande lui consacrent un chapitre; nous mentionnons ici seulement l'ouvrage capital de Justi, *Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, 2 vol., 1866-1872.

il devait au directeur Damm, de Berlin, le peu de grec qu'il savait. Il fut pendant cinq ans (1743-1748) sous-directeur dans une école primaire, et cet emploi, peu intéressant par lui-même, ne lui laissait aucun loisir pour ses travaux personnels. Il prenait sur ses nuits le temps qu'il consacrait à la science. Après cinq années de misère, il fut appelé comme auxiliaire à la riche bibliothèque du comte de Bünau qui habitait près de Dresde. Rien dans ses études antérieures ne révèle le futur historien de l'art. Son biographe dit qu'il faut être polymathe pour se reconnaître dans les extraits de ses lectures, qui passaient d'une branche de la science à l'autre, des Anciens aux Modernes, d'Homère à Bayle. On serait plutôt tenté de deviner en lui un historien de l'Empire germanique que celui de l'art antique. C'est la proximité de Dresde qui a développé en lui le goût artistique et qui a déterminé sa vocation. Cette ville était alors le principal centre artistique de l'Allemagne. Ses musées s'étaient beaucoup enrichis avant l'invasion prussienne; et, quoique le faste des princes saxons eût disparu après la guerre de Sept-Ans, les savants de Leipzig et de Dresde donnèrent un nouvel élan aux études archéologiques. Des hommes comme Christ, Heinecke, Lippert, Louis Hagedorn, le frère du poète, Œser, Huber, Kreuchauff, Winkler et Richter attirèrent les jeunes esprits par leur enseignement comme par leurs collections. Gœthe, pendant son séjour à Leipzig, ne manqua pas de faire une excursion à Dresde pour y voir une réunion

d'œuvres d'art unique en Allemagne. Winckelmann, pendant les six ans qu'il passa à la bibliothèque de Bünau, se familiarisa avec les études artistiques. Mais il comprit bientôt que, pour avoir, dans les recherches sur l'art antique, une conception plus large, un coup d'œil plus sûr, il lui fallait aller dans un pays qui avait conservé des monuments plus considérables que ceux qu'il pouvait étudier à Dresde. C'est par sa conversion au catholicisme qu'il fut mis en état de réaliser ce projet. Avant son départ, il publia son premier travail, les *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), ouvrage qui a servi de point de départ au *Laocoon* de Lessing. Les *Pensées* ont paru sans nom d'auteur; elles étaient écrites à la hâte, dans la fièvre de l'attente. « On surprend l'auteur, dit Gœthe, tâtonnant çà et là, mais ce qu'il y a de grand en lui, c'est qu'il tâtonne toujours là où il y a quelque chose[1]. » L'influence d'Œser sur ce livre est manifeste : Winckelmann, comme lui, attachait trop d'importance à l'allégorie, dont ils attendaient tous deux le relèvement de l'art. Mais nous trouvons déjà dans ce premier essai, exposés avec beaucoup d'éloquence, les traits caractéristiques des œuvres d'art antiques : la noble simplicité et la grandeur tranquille. Quelques descriptions, comme celle du groupe du Laocoon, ont été reproduites presque littéralement dans l'Histoire de l'art. Winckelmann reconnut les

1. Conversations avec Eckermann, 16 février 1827.

côtés faibles de ses *Pensées* et, dans une brochure, il en fit lui-même la critique. A cette *Lettre critique* (*Sendschreiben*). il répondit par des Éclaircissements (*Erläuterung*). Ce jeu trompa même les contemporains.

Après la publication de ces essais, Winckelmann quitta l'Allemagne. Arrivé à Rome (1755) il s'occupa des œuvres d'art exposées dans les musées et dans les collections particulières. Il se lia avec le peintre Raphaël Mengs et le sculpteur Jean Wiedewelt pour avoir des notions exactes sur la technique des arts, questions que le comte de Caylus traita en France avec tant d'autorité. Il étudia Pausanias, puis Platon, pour saisir dans ses dialogues l'idée du beau. Un séjour de trois mois à Naples, où les fouilles de Pompéi et d'Herculanum avaient mis au jour des restes considérables du monde antique, compléta ses études ; un voyage à Pæstum l'initia aux secrets de l'architecture grecque. Pendant plusieurs années il adressa à ses amis d'Allemagne des relations sur les découvertes faites à Herculanum. En 1760 il publia la *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch,* une des plus grandes collections de gemmes d'alors. La différence entre cette description et la *Dactyliothèque* de Lippert est bien sensible. Lippert, savant professeur de dessin à Dresde, avait donné, à l'aide de Christ et de Heyne, l'explication de trois mille gemmes, mais seulement au point de vue de l'érudition, tandis que Winckelmann, dans la description qu'il fit des plus remarquables pierres de la collection de Stosch, s'attachait surtout au côté

artistique et au développement historique de cette branche de l'art antique. Il dédia cet ouvrage au cardinal Albani, qui le nomma bibliothécaire, et le logea dans sa maison, où il resta jusqu'à sa mort. C'est là qu'il acheva l'*Histoire de l'art chez les Anciens* parue en 1764 à Dresde, une des œuvres les plus puissantes de l'esprit humain, dit Hettner. Rompant avec la tradition qui ne voyait pas l'étroit rapport unissant l'art et la vie politique et sociale des peuples, Winckelmann a montré sous quel jour il faut considérer les chefs-d'œuvre anciens. Il donna, outre l'histoire de l'art chez les Égyptiens, les Phéniciens, les Perses, les Étrusques, les Grecs et les Romains, un système de l'art grec, plein d'idées et d'aperçus ingénieux, suggérés par le commerce assidu des œuvres d'art ; une théorie du beau au point de vue esthétique et technique, et de savantes recherches sur le style de la sculpture grecque. Il a créé ainsi de toutes pièces une histoire de l'art et il est devenu le fondateur de l'archéologie moderne. Partout dans son œuvre domine le développement historique ; c'est lui qui le premier entrevit, en l'exagérant peut-être, le rapport de la civilisation et de la politique avec les arts. Un enthousiasme sans bornes pour la vie grecque donne à cet ouvrage un charme qui fait totalement défaut aux livres d'érudition de son temps, écrits pour la plupart en latin, tandis que Winckelmann exprimait sa poétique admiration dans un allemand plein de vigueur et de hardiesse, serré, clair, souple et frappant. Malgré le petit nombre des monuments connus alors,

le plan de ce grand ouvrage fut achevé avec une netteté et une précision qui laissent peu de lacunes. Les riches découvertes faites depuis cette étude en ont rectifié beaucoup de détails, complété beaucoup d'aperçus ; mais elles en ont confirmé les vues fondamentales. Certes, dans ce vaste ensemble les petites erreurs ne manquent pas, erreurs auxquelles Heyne attacha trop d'importance. Combien plus spirituel et modeste se montre Lessing! Vers la fin de son *Laocoon*, il indique quelques-unes de ses défaillances, mais en ajoutant ces paroles équitables : « Ce n'est pas un mince éloge de n'avoir commis que des erreurs que tout le monde aurait pu éviter[1]. »

Personne mieux que Winckelmann ne sentit ces petits défauts. et malgré les éloges unanimes qu'on prodiguait à son ouvrage, il se mit immédiatement à une seconde édition, qu'il a laissée en manuscrit. Cette édition fut publiée à Vienne, par Riedel (1776), peu apte à un tel travail. Winckelmann avait publié sous le titre : *Remarques sur l'Histoire de l'art* (1767), une sorte de supplément à son ouvrage, où il a modifié certains passages, mais en ajoutant la description de plusieurs œuvres d'art, il a étayé ses opinions sur le style antique. Avant de publier les *Remarques*, il exposa de nouveau ses idées sur l'allégorie, mais l'opuscule, venu après le *Laocoon* n'a même pas contenté ses admirateurs. Son dernier ouvrage est écrit en italien ; ce sont les *Monuments antiques inédits* (1767) avec un traité préliminaire

1. Chap. xxix.

sur l'art du dessin chez les Anciens. L'auteur y résume, pour le public italien, les idées principales de son Histoire de l'art et y fait connaître plus de deux mille monuments, pour la plupart funéraires. Avant lui les archéologues croyaient que les sculptures des sarcophages représentaient des scènes tirées de l'histoire ou de la vie privée. Winckelmann démontra que cette opinion était fausse; c'est la mythologie, depuis la théogonie jusqu'à la guerre de Troie, qui a fourni les sujets de ces œuvres d'art.

Ces travaux et la position que Winckelmann occupait comme conservateur des antiquités du Vatican, avaient rendu son nom célèbre dans toute l'Allemagne. Lorsqu'en 1768, on apprit qu'il viendrait faire une visite au prince de Dessau et qu'il descendrait pour quelque temps chez Œser, toute la jeunesse voulut le voir : sa gloire était incontestée. Comme un coup de foudre par un ciel serein, dit Gœthe[1], éclata la triste nouvelle de sa mort. Le 8 juin 1768, en passant par Trieste, il fut assassiné par un nommé Arcangeli, qui voulait lui voler ses médailles d'or. « C'est depuis peu le second écrivain, disait Lessing dans une de ses lettres[2], auquel j'aurais volontiers cédé quelques années de ma vie. » (Le premier était Sterne.) Winckelmann, dans sa correspondance, n'était pas si tendre pour Lessing. Avant d'avoir lu le *Laocoon*, il le pre-

1. *Poésie et Vérité*, livre VIII, p. 107.
2. A Nicolaï, du 5 juillet 1768, p. 279.

nait pour un adversaire dans lequel il ne voyait qu'un écrivassier quelconque; après la lecture de cet ouvrage il reconnut en l'auteur un écrivain *judicieux et érudit*[1]. C'est le public qui a mis en opposition ces deux génies, tout comme il l'a fait plus tard pour Gœthe et Schiller. Lessing fut le premier à reconnaître les mérites de Winckelmann; de nombreux passages de ses œuvres le prouvent. Il n'était pas toujours de son avis, mais il sentait la supériorité de l'homme qui, par un commerce continuel avec les chefs-d'œuvre, en saisit et en décrit les beautés.

Il nous semble inutile de raconter la vie de Gotthold Éphraïm Lessing (1729-1781). L'auteur du *Laocoon* et de la *Dramaturgie* fut connu de bonne heure en France. Un des premiers parmi les classiques allemands il fut l'objet d'un travail d'ensemble, exécuté d'après les biographies allemandes[2]; M. Cherbuliez lui a consacré une étude brillante où son œuvre littéraire est appréciée à sa juste valeur[3]. C'est surtout la

1. Uno scrittor di Germania, giudizioso per altro ed erudito, p. 79 du *Trattato preliminare.* — Voyez la lettre de Winckelmann à Schlabrendorf, communiquée à Lessing par Gleim. Lettre du 25 septembre 1769, p. 328.

2. *Lessing et le goût français en Allemagne*, par L. Crouslé, 1863. Le travail sur les études françaises de Lessing reste encore à faire.

3. *Études de Littérature et d'Art*, 1873. (Lessing, p. 1-119.) = *Revue des Deux-Mondes* du 1er janvier et du 15 février 1868. — Voy. aussi Loise, *La Littérature allemande dans les temps modernes*, 1879, p. 194-394.

Dramaturgie qui fut étudiée, traduite et éditée avec beaucoup de soin[1]. M. Mézières dans son introduction magistrale à la traduction Suckau expose les raisons par lesquelles Lessing a remporté la victoire sur nos théoriciens. *Il connaît l'antiquité en érudit*, dit-il. Notre travail ne pourrait avoir une meilleure devise; il se propose la démonstration de ce jugement, qui résume toute l'œuvre critique de Lessing. Cette œuvre est principalement dogmatique, il convient de la diviser d'après les genres littéraires qui ont tour à tour occupé l'auteur. Mais les résultats de ses recherches sur le drame, l'épopée, la poésie lyrique, la fable et l'épigramme sont dus en grande partie à ses principes philologiques; non seulement il est pénétré de ces principes, mais il s'essaye aussi à manier les instruments de la science : il se fait philologue, s'occupe de critique verbale et d'édition de textes. Enfin, les travaux de Winckelmann et le goût de son temps le portent vers l'archéologie, où il obtient quelques résultats durables. Tels sont les différents aspects sous lesquels nous allons l'examiner.

1. H. Schmidt, *Études sur la littérature allemande; Dramaturgie de Hambourg*, traduite par Suckau, annotée par Crouslé, avec une introduction par Mézières, 1869. (Nous empruntons nos citations à cette excellente traduction.) — *Extraits de la Dramaturgie*, édités par A. Lange, 1888. — La première traduction de la *Dramaturgie* est due à Cacault, Paris, 1785.

CHAPITRE II

La Poésie dramatique.

« Chacun a le droit de parler de son zèle; je crois pouvoir dire que j'ai étudié la poésie dramatique; que je l'ai étudiée plus que vingt auteurs qui la cultivent, » dit Lessing à la fin de sa *Dramaturgie*[1]. En effet, le théâtre ne cessa d'occuper son activité; presque toutes ses études convergent vers ce genre littéraire qu'il place au-dessus de tous les autres. Depuis sa jeunesse jusqu'à son départ pour Wolfenbüttel, Lessing n'a pas perdu de vue la scène dont il devint le réformateur en Allemagne. Si ses travaux dans ce domaine eurent de si beaux résultats, il le doit, en grande partie, à son commerce constant avec le théâtre des Anciens. Quelque vastes que soient les connaissances que Lessing eut du théâtre étranger, il ne l'avait pas étudié avec autant de profit que la dramaturgie antique. Ce qui distingue ses études de celles de ses savants contemporains, c'est que Lessing ne lit pas Plaute ou Sophocle pour eux-mêmes, mais afin d'en tirer le plus grand profit pour la scène nationale. Celle-ci offrait un triste spectacle à cette époque. Après quelques essais heureux de Gryphius

1. Art. 101-104.

(1616-1664) le théâtre allemand tombait dans un état de faiblesse qui malgré les efforts louables de Gottsched se prolongeait jusqu'au delà du milieu du XVIII[e] siècle. Les *Haupt- und Staatsactionen* suffisaient à ceux qui donnaient le ton; le gros public se divertissait au spectacle des comédiens ambulants qui représentaient leurs pièces d'une sauvagerie répugnante dans les granges et dans les auberges. Peu à peu l'opéra obtint toutes les faveurs. Celui-ci défigurait l'Olympe et montrait dans la même pièce le fameux Rochus Pumpernickel des farces grotesques en conversation avec Apollon et Diane. Dans l'*Alceste* de Kœnig on voyait Thétis dans son char traînée par des monstres marins, Éole dans l'air avec les vents, Pallas avec ses trophées, Diane dans un globe de feu qui se sépare et représente une demi-lune; Mercure en l'air, la barque de Caron avec les âmes des trépassés; le trône de Pluton et de Proserpine, Cerbère vomissant le feu, le char de Pluton enlevant Hercule et Alceste[1]. Voilà pour les éléments antiques Ce n'était qu'un travestissement des mythes grecs qui avaient perdu tout leur charme. Gottsched en voulant réformer le théâtre engagea une lutte acharnée contre ce genre de spectacle. Il trouvait en Boileau, en Saint-Évremond de grands soutiens. Ne comprenant rien au théâtre antique, il avait au moins le bon sens de proposer le théâtre classique français comme modèle.

1 Voy. Cholevius, *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen*, 1854, I, chap. XXIX.

Lessing lui en fit plus tard un reproche, en disant qu'il avait engagé la scène allemande dans une fausse direction, reproche exagéré, parce qu'un homme, surtout un Gottsched, ne peut jamais imposer son goût au public, si ce public n'est pas disposé à l'accepter. Il est peu probable que l'Angleterre eût pu exercer sur l'Allemagne une influence plus bienfaisante que la France. Les troupes anglaises n'ont-elles pas inondé au XVII[e] et au commencement du XVIII[e] siècle tout le pays, jouant les pièces de Marlowe et de Shakespeare, et pourtant qu'en est-il résulté? C'est que l intelligence du théâtre anglais était impossible avant la connaissance du théâtre ancien, et celui-ci ne fut connu que grâce aux efforts de Lessing. Un seul écrivain avant lui, Jean Élie Schlegel (1718-1749), s'il avait vécu plus longtemps, aurait pu donner en tenant un juste milieu entre l'imitation des Anciens et celle des Français, des pièces viables. *Oreste et Pylade, les Troyennes, Didon* sont des essais où l'influence du théâtre ancien, surtout celle d'Euripide et de Sénèque se manifeste, mais d'une manière trop visible. La comédie n'avait pas de souffle; les inventions étaient fades et plates et ne suffisaient jamais à remplir les cinq actes. Les pièces de Molière maltraitées dans les adaptations et les traductions n'étaient pas comprises[1]. La sentimentalité de l'époque se tournait vers la comédie larmoyante et Lessing lui-même tenait ce genre plus en estime que la comédie de caractères et de mœurs.

1. Ehrhard, *Molière en Allemagne*, chap. II-IV.

Il manquait surtout aux poètes dramatiques une connaissance approfondie du théâtre des Anciens. C'est par cette étude que Lessing se préparait à son rôle de critique et d'écrivain. Il lut assidûment à Meissen Plaute et Térence hors des heures de classe; au moment où il commence à écrire sur le théâtre ancien, nous le voyons consacrer ses études presque exclusivement à Plaute. Il écrit la vie du poète du *Trinummus*, traduit ses *Captifs* et s'inspire, dans ses essais de jeunesse de plusieurs comédies du comique romain. Lessing affecte même le langage de Plaute, tandis qu'il laisse Térence de côté, et ce n'est que dans la Dramaturgie qu'il lui consacre quelques pages. Cette prédilection pour Plaute prouve le goût du jeune critique et son esprit novateur. Outre la gaieté franche, la marche vive et rapide de son intrigue, le dialogue étincelant de verve et d'esprit, il trouva dans son théâtre des sujets qui pouvaient être adaptés sur la scène allemande; l'étude de ses œuvres s'imposait alors plus que celle de Térence qu'on avait depuis longtemps commenté et imité, parce qu'on voyait en lui l'ancêtre de toutes les comédies qui font couler de douces larmes, tout en nous égayant et en nous corrigeant.

Le sens pratique dans les travaux d'érudition, cet instinct sûr de ce qu'il faut prendre ou laisser dans les Anciens, détourne Lessing d'Aristophane; la comédie ancienne avec son caractère politique peut être admirée, mais non pas imitée. Par contre, on est un peu étonné de le voir s'occuper si sérieusement des tragédies attri-

buées à Sénèque. N'oublions pas cependant que ces pièces furent considérées pendant longtemps comme les chefs-d'œuvre de la tragédie antique. Eschyle. Sophocle et Euripide étaient peu connus et encore moins goûtés; la tragédie française s'inspirait dans une large mesure des beaux exercices de rhétorique conservés sous le nom de Sénèque Lessing, du reste, ne s'y arrêta que dans sa jeunesse.

A mesure que son horizon s'élargit, il ne se contente plus des imitateurs de Ménandre et des tragiques grecs. Sa solide instruction classique lui permet de lire Sophocle dans le texte : il s'occupe en même temps de la Poétique d'Aristote qui lui servira dans sa lutte contre le théâtre classique français. La comédie grecque, dite nouvelle, malgré son état fragmentaire, l'intéresse vivement, mais ses auteurs favoris sont le poète de l'*Antigone* et le Stagirite. L'explication raisonnée et vraiment profitable de la *Poétique* commence pour l'Allemagne et peut-être pour l'Europe avec les études de Lessing. Elles forment l'apogée de ses travaux sur l'antiquité Pour la théorie du drame on n'avait que les fades élucubrations de Gottsched, car les Suisses se désintéressaient presque complètement du théâtre, concentrant tous leurs efforts sur l'épopée et le genre didactique. C'est pourquoi les recherches de Lessing ne restent pas seulement des modèles pour tout le XVIIIe siècle, mais même l'érudition du nôtre outillée de tout autre façon que le dramaturge de Hambourg aime à revenir à lui, tantôt pour lui emprunter une

bonne explication, tantôt pour le réfuter. Il jouit de tous les honneurs d'un précurseur érudit dont on peut toujours apprendre quelque chose. Ses études sur le drame antique montrent ainsi un critique perspicace qui fait des progrès constants dans son métier jusqu'à ce qu'il arrive à la perfection ; un dramaturge qui tout en restant allemand s'inspire du théâtre antique et un érudit qui, fort de son instruction et de sa sagacité, ouvre des voies nouvelles par ses vues pleines de bon sens. Exemple unique pour son temps où l'érudit regardait de mauvais œil la littérature nationale et où les écrivains ne trouvaient pas assez de sarcasmes contre les pédants de la chaire.

I

Lessing avait vingt et un ans lorsqu'il commença à publier, en collaboration avec Mylius, la revue trimestrielle intitulée: *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*. Le but que les deux jeunes gens poursuivaient est indiqué dans la Préface écrite par Lessing[1]. Ils voulaient embrasser toute l'histoire du théâtre, depuis ses origines chez les Grecs jusqu'à nos jours : Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Plaute, Térence et Sénèque d'une part, les pièces des théâtres anglais, espagnol, italien et hollandais de l'autre;

1. *Œuvres*, XI, 1, p. 3.

traductions des chefs-d'œuvre, comparaisons des différents génies des auteurs, tout devait rentrer dans le cadre de cette revue Sans s'occuper exclusivement des œuvres en elles-mêmes, ils se proposèrent de traiter toutes les questions qui se rattachent au théâtre, comme le jeu des acteurs, la mise en scène, en un mot le développement historique de la scène dans toute l'Europe. Entreprise hardie de la part d'un jeune homme; la Préface en parle avec autant de confiance que si toutes les difficultés étaient déjà surmontées. Lessing se brouilla au bout d'un an avec Mylius. Les quatre numéros où presque tous les articles sont de la main de Lessing forment un riche répertoire pour l'étude des premiers pas que fit le dramaturge dans la critique du théâtre. L'influence de Gottsched y est encore manifeste ; la Préface parle de lui avec beaucoup de respect et proclame les services qu'il a rendus à la scène allemande ; nous sommes loin de la fameuse lettre XVII sur la littérature contemporaine où Lessing refuse de reconnaître aucun mérite au professeur de Leipzig : en quoi il avait tort. Le nom de Shakespeare est prononcé en même temps que ceux de Dryden, Wycherley et Congreve; on trouve cependant déjà cette remarque, que si les Allemands suivaient leur penchant naturel, leur théâtre ressemblerait plutôt à celui des Anglais qu'à celui des Français.

Le modèle de cette publication était le *Théâtre des Grecs* du P. Brumoy. « Cet assemblage complet et cet enchaînement suivi de traductions, de critiques, de

raisonnements et de comparaisons de goût, qui compose une sorte d'histoire du génie théâtral[1] », a fasciné Lessing qui parle à cette date souvent de cet ouvrage. La *Revue* fut ouverte par un article sur la vie et les œuvres de Plaute[2], suivi de la traduction des *Captifs*[3] et une critique très détaillée de cette pièce[4]. N'oublions pas que Brumoy, dans l'histoire de la comédie ne traite que d'Aristophane et s'arrête à Plaute.

Plaute et Térence n'avaient jamais été négligés en Allemagne ; leurs pièces furent même jouées dans les écoles et Frédéric le Sage avait fondé une chaire spéciale pour l'étude de Térence. Les humanistes allemands voulaient créer une comédie intermédiaire entre celle des Romains et les farces grotesques qu'on jouait dans leur pays. Térence fut toujours plus favorisé que Plaute. Cela se comprend dans une certaine mesure pour l'école, mais le public aurait probablement mieux goûté Plaute. Tandis que Térence est lu et commenté tout entier, on se contente, dans les écoles, de quelques extraits du dernier. On traduit enfin les *Ménechmes* les *Bacchides*, l'*Aululaire*, les *Captifs* et l'*Amphitryon*[5].

1. Brumoy, I, p. 34, éd. R. Rochette.
2. *Œuvres*, XI, 1, p. 11.
3. *Ib.*, p. 35.
4. *Ib.*, p. 81.
5. Lessing, dans son étude (p. 29) ne semble connaître que la traduction de deux pièces: *Aulularia* (1535) et les *Captifs* (1582). Albert d'Eyb a publié en 1511 une traduction *nach dem sinn und mainung der materien*, et non *von worten zu worten* des *Bacchides* et des *Ménechmes*. Cette traduction a le ton

Toute l'activité des érudits se borne là. Au XVIII[e] siècle Gottsched et Bodmer louent souvent Térence, mais n'ont que des blâmes pour Plaute. Le critique suisse ne le cite même pas parmi les auteurs dont il recommande la lecture. C'est le mérite du jeune Lessing d'avoir réagi contre cette tendance.

Pour juger équitablement de la biographie sommaire qu'il consacra à Plaute, il faut savoir d'abord qu'elle s'adressait au grand public amateur des lettres, et non aux savants de profession; ensuite il faut connaître l'état pitoyable des textes de Plaute vers 1750. Aujourd'hui que toute une génération de philologues a fouillé, sous la conduite aussi sûre que sagace de Ritschl les manuscrits du poète romain, que les recherches sur le développement historique de la langue latine ont jeté une lumière nouvelle sur la langue et la versification de Plaute, on peut trouver que Lessing s'est quelquefois trompé, mais dire que ce travail est indigne de lui, c'est méconnaître les justes limites de la critique. Les défenseurs de Lessing, par contre, sont tombés dans le défaut contraire. Affirmer, comme le

franc, hardi et populaire des Schwänke allemands ; tandis que Hans Sachs a complètement manqué les *Ménechmes*. La traduction d'Eyb est réimprimée avec une savante introduction de Max Herrmann dans les *Schriften zur germanischen Philologie*, vol. V, 1890. Voyez aussi Cholevius, *op. cit.*, I, p. 285. Les autres traductions jusqu'à Lessing n'ont aucune valeur littéraire; voyez O. Günther, *Plautuserneuerungen in der deutschen Litteratur des XV-XVII Jahrhunderts*. Thèse de l'Université de Leipzig, 1886.

fait Klein dans son *Histoire du drame*[1], que tous les travaux de Ritschl et de son école n'ont pas avancé d'un seul pas nos connaissances sur Plaute, est une exagération que le grand philologue a vertement relevée [2]. Il faut accorder à Lessing qu'il a donné, en Allemagne, le premier essai lisible sur Plaute; les données biographiques sont aussi exactes qu'elles pouvaient l'être alors, et sous ce rapport nous ne sommes pas plus avancés que lui. Il est vrai qu'il ne savait pas que Plaute s'appelait T. Maccius Plautus, il le nomme tout bonnement Marcus Accius Plautus; il se trompe en traduisant *pistor* par *boulanger*, au lieu de *meunier*; en croyant que Plaute n'était point esclave et que Sarsina fut prise par les Romains avant la naissance du poète. Mais que signifient ces vétilles dans un travail de ce genre? Ce qui est plus grave, c'est qu'il ne connaissait pas les travaux de Bentley sur le comique romain; il aurait pu éviter ainsi quelques bévues dans la critique du texte. Mais le philologue anglais était alors peu connu en Allemagne, où il était encore permis d'ignorer la métrique plautinienne [3]. Lessing a cependant le mérite d'avoir rejeté, en s'appuyant sur un passage du *Brutus* de Cicéron, la date donnée par saint Jérôme pour la mort du poète, d'avoir mis en doute l'identité de Pseudolus avec Plaute et

1. Vol. II, p. 481.
2. *Opuscula*, vol. III. Préface.
3. Voyez O. Ribbeck, *Lessing's Verhältniss zur Wissenschaft*. Kiel, 1863, p. 4.

d'avoir nié que Plaute ait indiqué sa patrie par le mot *Umbra* dans la *Mostellaria*. Le portrait que le jeune dramaturge trace du poète est une page qui lui fait honneur. Il y explique la grande faveur dont jouissait Plaute auprès du peuple et même auprès d'hommes comme Cicéron et saint Jérôme. Ils aimaient son style et ses plaisanteries; quelquefois il vaut mieux rire que s'affliger de ses vices. Lessing défend son poète contre les attaques d'Horace, en empruntant, il est vrai, les arguments à Mme Dacier. La comédie, dit-il, était dans son berceau, et le peuple était habitué à ces plaisanteries d'un sel un peu gros; quelques grivoiseries, du reste, ne déparent pas l'œuvre tout entière d'un poète et le jugement d'Horace n'est pas à prendre au pied de la lettre. Lessing ne voyait pas que les critiques d'Horace sur Plaute et sur Lucile ne furent provoqués que par les éloges prodigués aux poètes de la République. L'ami de Mécène était guidé en grande partie par des considérations politiques. Il jette des regards dédaigneux sur ses prédécesseurs dont le langage, selon lui, n'était pas assez limé. Mais aujourd'hui nous savons bien que la forme chez Plaute est aussi correcte que chez n'importe quel autre poète. Si les anciens Romains s'amusaient aux gros mots du comique, ce n'était pas à Horace de le lui reprocher.

Le bon sens et un jugement très équitable distinguent la première partie de la dissertation; la seconde montre les connaissances bibliographiques très étendues du jeune journaliste. L'énumération des éditions de Plaute

depuis 1499 est un peu aride, mais on voit que Lessing ne parle que de ce qu'il connaît, et de ce qu'il a vu. Les courtes notices, sur chacune de ces éditions sont confirmées par l'érudition de nos jours. Il parle aussi des traductions; tandis que l'Allemagne ne possédait que celles de cinq pièces, datant du XVIe siècle, en France Mme Dacier, Coste et surtout Limiers et Gueudeville avaient fait connaître toutes les pièces du grand comique. Lessing loue surtout la traduction de Limiers[1], parce que le traducteur s'est efforcé de rendre la vivacité du dialogue et parce qu'il n'a jamais perdu de vue la scène. Pour rendre les jeux de mots, les plaisanteries, Limiers s'est demandé comment Molière se serait exprimé dans une telle circonstance; il a transporté les personnages de Plaute sur le théâtre français et a cherché à deviner par quels mouvements et quels gestes les meilleurs artistes contemporains les auraient rendus. Lessing, toujours préoccupé du côté pratique du théâtre, s'est inspiré du même procédé dans sa traduction des *Captifs*. Comme Limiers il veut établir un rapport entre les pièces antiques et les représentations théâtrales de nos jours; ce qui l'attire vers les comiques romains c'est principalement leur connaissance technique de la scène, connaissance qui faisait complètement défaut aux poètes allemands avant Lessing. C'est pourquoi nous voyons que même ses pièces de jeunesse sont, au point de vue de la scène, supérieures à celles de ses contemporains.

1. Amsterdam, 1719.

A la fin de l'article, Lessing passe en revue les vingt pièces de Plaute, — la vingt-unième, *Vidularia*, n'était pas encore découverte, — mais il n'en dit que quelques mots. A propos de l'*Amphitryon*, il reconnaît la supériorité de Molière, mais, dit-il, si un maître comme Molière a comme modèle un Plaute, il n'est pas étonnant qu'il le dépasse. L'honneur de l'invention cependant reste à Plaute. Les jugements sommaires des pièces sont assez exacts[1]; deux comédies où il n'y a pas d'intrigue amoureuse lui plaisent particulièrement: les *Captifs* et le *Trinummus*. Il traduit l'une et accommode l'autre pour la scène allemande.

Après cette dissertation qui sert d'introduction, Lessing donne la traduction des *Captifs*. Pour en faire ressortir les beautés et la fidélité, il nous faudrait comparer en détail le texte latin avec la traduction allemande,

1. Lessing se trompe en disant que l'*Asinaria* est imitée de Diphile et non de Démophile. On lit aujourd'hui (prologue vers 11) : *Demophilus scripsit, Marcius vortit barbare.* — Mais Ritschl lui-même proposa d'abord : *eam Diphilus scripsit*, leçon abandonnée dans ses *Opuscula*, II, p. 683. Voy. *Jahrbücher für Philologie*, vol. XCVII, p. 212. — Le *Querolus* date, selon Lessing, de l'époque de Théodose. Voy. L. Havet, *Le Querolus, comédie latine anonyme* (1880, p. 3), qui dit que le *Querolus* est un texte du Bas-Empire et qu'on ne peut pas l'attribuer plutôt au temps de Constantin qu'à celui de Théodose, et (p. 4) qu'il n'y a aucune difficulté à faire descendre cette comédie au temps de Théodose ou même au temps d'Arcadius et d'Honorius. — Le premier éditeur, Pierre Daniel, du reste, l'a placée vers cette époque.

ce que nous ne pouvons faire ici. Tout ce que nous pouvons dire à l'éloge de Lessing, c'est qu'il a, par ce travail, établi les règles à suivre dans la traduction des comiques latins, à savoir : ne pas rendre les jeux de mots qui sont intraduisibles; ne pas prêter à l'original plus d'esprit qu'il n'en a; donner dans une prose vigoureuse, ferme et concise le texte aussi fidèlement que possible. Lessing préfère les traductions en prose[1], mais pour traduire de bons vers en bonne prose il faut, comme il l'a dit plus tard dans la *Dramaturgie*[2], quelque chose de plus que de l'exactitude, parce qu'une fidélité littérale donne à toute traduction de la raideur. Il est impossible que ce qui est naturel dans une langue, le soit aussi dans une autre. Il faut que le traducteur ait assez de goût et de résolution tantôt pour abandonner une idée accessoire, tantôt pour substituer l'expression propre à une métaphore, pour compléter ailleurs une ellipse. La traduction des *Captifs* et celles que Lessing a faites du français ont beaucoup exercé son style[3]; mais on

1. C'était aussi l'opinion de Gœthe, quoique il ne l'ait pas suivie dans la pratique. Voy. *Poésie et Vérité*, liv. XI, p. 45 : « Ce qui exerce proprement une action essentielle et profonde, ce qui véritablement développe et cultive l'esprit, c'est ce qui reste du poète quand il est traduit en prose; alors subsiste, dans son entière pureté, le fonds, qu'un dehors éclatant sait souvent nous figurer lorsqu'il manque et nous cache lorsqu'il existe. »

2. Art. 8 et 19.

3. Ses traductions de Frédéric le Grand et de Voltaire sont réunies dans *Lessing's Uebersetzungen aus dem Französischen*, von E. Schmidt, 1892.

peut observer que ses traductions du français qui datent d'alors montrent de nombreux gallicismes, tandis qu'il est maître de la langue morte qu'il manie d'ailleurs avec plus d'aisance que le français.

Les notes qui accompagnent la traduction témoignent de vastes lectures et d'une érudition très solide[1], mais elles ne tombent pas dans le défaut que Lessing reproche aux commentateurs qui accordent d'autant moins d'esprit et de sel à leur auteur qu'ils sont eux-mêmes plus savants.

Cette traduction dont la supériorité éclate encore mieux si on la compare aux productions semblables de son temps, est suivie d'un long article intitulé : *Critique des Captifs de Plaute.* Lessing y communique les remarques d'un ami concernant l'entreprise de la *Revue* en général, la traduction de la pièce de Plaute et le génie comique du poète en particulier Il répond à ces remarques assez longuement. C'était un procédé habituel aux revues anglaises d'alors, surtout au *Spectateur* d'Addison, si souvent imité en Allemagne, que l'auteur présentât lui-même des objections à ses articles et les réfutât dans une réponse. La *Critique* aussi bien que la réfutation sont de Lessing, mais il a bien su imiter dans la première le style de l'idole du jour, Gottsched. Les observations ne peuvent venir que de son camp; c'est ce que prouvent les citations de Boi-

1. Voy. K. Seldner, *Lessing's Verhältniss zur altrömischen Komödie*, p. 14. (*Programm des Real-Gymnasiums zu Mannheim*, 1881.)

leau, les démonstrations enfantines contre la violation de la loi des vingt-quatre heures, et la condamnation des opéras et des plaisanteries bouffonnes qui nuisent aux mœurs. Quant à l'entreprise, l'adversaire supposé croit que le plan de la *Revue* est presque irréalisable à cause des difficultés que présente une histoire du théâtre; à quoi Lessing répond qu'il ne veut pas écrire toute l'histoire de la scène, mais simplement contribuer à faire mieux apprécier les pièces étrangères. Le critique trouve que Lessing n'a pas assez profité de la traduction française de Coste, si *gentiment* (artig) faite, en opérant des changements grâce auxquels le traducteur a pu dire « selon toute la rigueur de la lettre ce que Plaute dit de sa pièce : *Ad pudicos mores facta est* ». Le partisan de Gottsched veut prouver que le rédacteur donne trop de louanges à Plaute; qu'il ne parle que de ses qualités sans rien dire de ses défauts; que son jugement sur les *Captifs* est faux, parce que les trois unités n'y sont point observées. Il est à remarquer que Lessing ne défend pas Plaute contre l'accusation d'avoir violé la règle de l'unité de temps; il l'excuse seulement. A cette date, lui-même observait strictement ces lois dans ses comédies. Il faut voir avec quelle minutie puérile le critique gottschédien compte, en suivant montre en main tous les personnages. les heures nécessaires à l'action de la pièce, et mesure la distance des deux endroits — Calydon et Élis — dont il s'agit dans la comédie; avec quel dédain il parle du caractère du parasite où il croit reconnaître l'ancêtre

d'Arlequin, si impitoyablement banni de la scène par Gottsched. Et que dire des gros mots qui se trouvent dans cette pièce! Et elle serait la meilleure qu'on ait jamais vue sur le théâtre, comme le dit la *Revue?* Accordons-lui quelques belles scènes où le poète a fait preuve de beaucoup d'art et d'expérience technique, mais qu'il est loin de Molière! En somme, Plaute « eut beaucoup d'esprit, peu d'art et point de goût ».

Lessing par de nombreuses notes mises au bas des pages combat toutes les critiques du détail que contient cette lettre supposée; ensuite il y répond en quelques pages spirituelles quant au fond de la question. La moralité de Plaute, dit-il, ne peut pas être mise en cause; ôtez toutes les scènes où les esclaves et les parasites parlent et vous ne verrez rien de choquant dans les comédies de Plaute. Y a-t-il quelque chose de plus touchant que les caractères du *Trinummus*, que la fidélité et la constance des femmes dans le *Stichus?* Pourquoi le poète se serait-il abstenu d'employer des expressions qui ne blessaient nullement ses auditeurs? Il n'y a rien de plus faux que de vouloir juger un auteur ancien d'après nos principes de morale. Tout écrivain doit être replacé dans le milieu pour lequel il a écrit. Ce qu'on appelle aujourd'hui de la *bouffonnerie* et de l'*espièglerie* corrompt plus les [illegible] et [illegible] mieux le poison que les [illegible] des [illegible] latin. C'était une allusion peu [illegible] aux [illegible] de Mme Gottsched et de ses [illegible] l'esprit de Plaute, étaient [illegible]. — [illegible]

Plaute a péché contre l'unité de lieu et de temps, il l'a fait pour obtenir d'autres beautés qui compensent largement cette erreur. Du reste, par les premiers mots de la pièce : *Ætolia hæc est*, il a évité de préciser l'endroit où l'action se passe. Il est vrai que le critique lui reproche cela comme une ineptie, mais c'est un procédé que même Corneille dans sa troisième dissertation[1] recommande aux auteurs dramatiques. Corneille, comme nous le voyons, fait encore autorité pour Lessing; de même que le fameux dicton *Ut pictura poesis* qui devait être, seize ans plus tard, le point de départ du *Laocoon*, est encore pris dans le sens qu'y attachaient les autres commentateurs.

Les apartés ne plaisent pas non plus au gottschédien, il ne les trouve pas naturels. Il oublie l'étendue des scènes antiques; les acteurs étaient assez éloignés les uns des autres pour exprimer leurs réflexions sans être entendus de leur interlocuteur. En somme, conclut Lessing, toutes ces objections prouvent seulement que le critique est peu familier avec le théâtre ancien, qu'il juge Plaute d'après des règles de convenances établies de nos jours, sans rendre justice à ses beautés. Il lui reproche ses jeux de mots sans voir que ce sont toujours des personnes de basse condition, comme les esclaves, les parasites qui s'en servent et jamais les personnes auxquelles l'intérêt des spectateurs s'attache. Malgré tout, Lessing trouve que les *Captifs* sont la

1. Le même numéro de la *Revue* en avait donné la traduction.

meilleure pièce qui fut jamais jouée sur la scène, parce que, — et cette conclusion est caractéristique chez le jeune écrivain, — la plus belle comédie n'est pas celle qui est la plus probable et la plus régulière, non plus que celle qui contient les pensées les plus ingénieuses, les plus belles saillies, les plaisanteries les plus agréables, les péripéties les plus artistiques et le dénouement le plus naturel, mais celle qui atteint de plus près son but, tout en ayant en grande partie ces beautés. Et quel est le but de la comédie? « De former et d'améliorer les mœurs des spectateurs. » Plaute a donné dans les *Captifs* l'exemple d'une comédie, *ubi boni meliores fiant*, tandis que dans ses autres pièces il n'a fait qu'amuser son public. Ce but moral de la scène ne disparaîtra jamais complètement des théories de Lessing; quoiqu'il se soit élevé, dans ses principes esthétiques, beaucoup plus haut que ses contemporains, nous verrons qu'il a même introduit ce but moral dans la définition qu'Aristote a donnée de la tragédie.

Au lieu d'analyser toutes les beautés des *Captifs*, Lessing promet de les faire sentir dans l'adaptation d'une autre comédie de Plaute qui se rapproche beaucoup en perfection de celle qu'il a traduite. C'est le *Trinummus*. La *Revue* ayant cessé de paraître, il publia cette pièce à part sous le titre : *Der Schatz* (Le Trésor). Cette adaptation, ainsi que quelques fragments de comédie dont nous parlerons plus loin, montrent que le jeune écrivain lut et étudia beaucoup son poète favori. Les citations de Plaute sont fréquentes dans ses œuvres

de jeunesse: même dans ses lettres qui datent d'alors il se rappelle ses lectures[1] et les devises de ses comédies lui sont empruntées[2]. C'est l'année 1755 qui marque la fin de ces études. Ce que Plaute pouvait donner à Lessing il le lui avait donné : l'observation du monde, des situations comiques, un style concis, des personnages vivants et la connaissance profonde de la scène. Dans une lettre à Mendelssohn[3], Lessing fait le bilan de ces occupations. Parlant de ses imitations de Plaute et de quelques pièces italiennes, il promet de ne plus y revenir : *Cæstus artemque repono*. Il veut se débarrasser enfin de ces enfantillages : « Plus j'attends, dit-il, plus le jugement que je pourrais porter un jour moi-même sur ces imitations serait sévère. » En effet, c'étaient plutôt des exercices, mais des exercices salutaires. Ce qui étonne après un travail aussi constant, dont le meilleur fruit aurait dû être la concision du style, c'est la longueur de *Miss Sarah Sampson* qui date de 1755. On dirait que Lessing a oublié son modèle romain pour imiter les tragédies bourgeoises anglaises jusque dans leurs longues et ennuyeuses tirades où les personnages prêchent trop la morale. On ne retrouve l'influence de Plaute que dans *Minna* et dans *Émilie Galotti*[4].

1. Voyez la lettre à son père du 10 avril 1749.
2. La devise de la *Vieille Fille* est prise du *Persa* (III, I, 57 et 59); celle de *Weiber sind Weiber* de l'*Aulularia* (II, I, 16-19.)
3. Du 8 décembre 1755, p. 48.
4. Gœthe, *Poésie et Vérité*, liv. VII, p. 53.

De 1755 jusqu'à la *Dramaturgie de Hambourg* (1768) Plaute a dû céder la place à d'autres modèles antiques, parmi lesquels Térence. Tandis que l'auteur des *Adelphes* se rencontre rarement, avant la *Dramaturgie*, dans l'œuvre de Lessing, Plaute, comme nous l'avons vu, y occupe la première place. Plus tard les rôles ont changé ; le dramaturge s'occupe longuement des *Adelphes* et du *Heautontimorumenos*, tandis que Plaute n'est mentionné que dans quelques passages secondaires[1]. La raison nous en semble bien simple. Le génie de Plaute a fasciné le jeune écrivain, mais dans sa marche ascendante vers les modèles antiques il avait vite laissé derrière lui les Romains que son temps préconisait seuls, et il trouva dans la littérature grecque les poètes d'où il pouvait tirer ses théories. Plaute plus Romain que Grec fut laissé de côté, tandis que Térence qui représente pour nous mieux que son rival la comédie attique, occupa le premier plan. Le comique

1. Le passage sur l'*Amphitryon* (art. 55) nous occupera dans la théorie du drame (III). — L'opinion de Lessing que le *Soldat fanfaron* avait originairement seulement le titre *Gloriosus* et que *Miles* fut ajouté par un grammairien (art. 21) est acceptée par Fleckeisen (*Rhein. Museum*, XIV, p. 628), mais combattue par Ritschl (*Parerga*, p. 132, et *Préface au Stichus*, p. XVIII) et par Riese (*Rhein. Museum*, XXII, p. 303); Varron cite la pièce sous la lettre *M* et non *G* et l'argument acrostiche qui date du temps de Varron donne *Miles Gloriosus*. Riese accorde pourtant que le titre *Gloriosus* comme traduction d'Ἀλαζών a prévalu, mais que Varron a restitué le titre original.

de jeunesse: même dans ses lettres qui datent d'alors il se rappelle ses lectures[1] et les devises de ses comédies lui sont empruntées[2]. C'est l'année 1755 qui marque la fin de ces études. Ce que Plaute pouvait donner à Lessing il le lui avait donné : l'observation du monde, des situations comiques, un style concis, des personnages vivants et la connaissance profonde de la scène. Dans une lettre à Mendelssohn[3], Lessing fait le bilan de ces occupations. Parlant de ses imitations de Plaute et de quelques pièces italiennes, il promet de ne plus y revenir : *Cæstus artemque repono*. Il veut se débarrasser enfin de ces enfantillages : « Plus j'attends, dit-il, plus le jugement que je pourrais porter un jour moi-même sur ces imitations serait sévère. » En effet, c'étaient plutôt des exercices, mais des exercices salutaires. Ce qui étonne après un travail aussi constant, dont le meilleur fruit aurait dû être la concision du style, c'est la longueur de *Miss Sarah Sampson* qui date de 1755. On dirait que Lessing a oublié son modèle romain pour imiter les tragédies bourgeoises anglaises jusque dans leurs longues et ennuyeuses tirades où les personnages prêchent trop la morale. On ne retrouve l'influence de Plaute que dans *Minna* et dans *Émilie Galotti*[4].

1. Voyez la lettre à son père du 10 avril 1749.
2. La devise de la *Vieille Fille* est prise du *Persa* (III, I, 59) ; celle de *Weiber sind Weiber* de l'*Aulularia* (II, I, 9.)
3. Du 8 décembre 1755, p. 48.
4. Gœthe, *Poésie et Vérité*, liv. VII, p. 53.

[Drama]turgie de Hambourg (1768)
d'autres modèles antiques.
Tandis que l'auteur des
[...]ent, avant la Dramaturgie,
Plaute, comme nous l'avons
[...]ce. Plus tard les rôles ont
[...]upe longuement des Adel-
[...]menos, tandis que Plaute
quelques passages secon-
[...]ble bien simple. Le génie
[...]e écrivain, mais dans sa
[...]odèles antiques il avait
[...]mains que son temps pré-
[...]ans la littérature grecque
[...]t ses théories. Plaute plus
[...]e côté, tandis que Térence
mieux que son rival la
[p]remier plan. Le comique

[...] (art. 55) nous occupera dans
[...] l'opinion de Lessing que le
[...]rement seulement le titre
[...] par un grammairien (art. 21)
[...]hein. Museum, XIV, p. [...]
[...]rga, p. 132, et Préface au
[...]hein. Museum, XXII, p. [...]
[...] M et non G et l'argument
[...]arron donne Miles Gloriosus
[...] Glo[...] comme traduction
[...] le titre original.

les Anciens même les règles du jeu de l'acteur[1].

Le changement brusque dans le caractère de Déméa que certains critiques ont cru voir dans la pièce de Térence a induit en erreur Romanus[2] dans sa pièce intitulée : *Les Frères*, à laquelle la *Dramaturgie* consacre sa dernière critique[3]. C'est en comparant la pièce de Térence à celle de Romanus que Lessing démontre la supériorité de la comédie romaine sur celle de l'écrivain allemand. Le dramaturge écrit à ce propos une page qui condamnerait toutes ses pièces de jeunesse, si nous ne savions pas ce qu'elles doivent à la comédie romaine et à l'imitation des pièces françaises. « Un jeune homme, dit-il, qui fait ses premiers pas dans le monde ne peut le connaître assez pour le peindre. Le plus grand génie comique se montre creux et vide dans ses œuvres de jeunesse. Plutarque dit des premières pièces de Ménandre lui-même, qu'elles n'étaient nullement à comparer avec les suivantes et les dernières du même auteur. » Tous les changements que Romanus croyait devoir introduire dans la fable de Térence pour l'accommoder à nos mœurs lui ont mal réussi. Plus la fable est parfaite, plus il est difficile d'en changer la

1. Les objections de Lessing contre Voltaire furent reprises par Amar dans la préface à sa traduction des *Adelphes*. (Collection Panckoucke.)

2. Romanus (Karl Franz) de Leipzig, 1731-1787, un des meilleurs poètes comiques de son temps. Ses comédies parurent en 1761, au nombre de cinq : *Die Brüder*, *Crispin als Vater*, *Der Wechselschuldner*, *Das Tarocspiel*, *Der Vormund*.

3. Art. 96-100.

moindre partie sans détruire l'ensemble. Le titre de la pièce romaine est doublement justifié. Car non seulement les deux vieillards, Micion et Déméa, mais encore les deux jeunes gens, Eschinus et Ctésiphon, sont frères. Déméa est le père des deux jeunes gens; seulement Micion en a adopté un, Eschinus. Chez le poète allemand les deux vieillards seuls sont frères, et chacun d'eux a un fils de son sang qu'il élève à sa guise. En dénouant le lien qui, chez Térence, unit Eschinus et Ctésiphon entre eux, et tous deux avec Déméa leur père, toute la charpente de la pièce se disjoint. Si Eschinus est le propre fils de Micion pourquoi Déméa se tourmente-t-il tant de la conduite du jeune homme? Et pourtant il est encore plus violent, plus furieux chez Romanus que chez Térence. Les rapports des deux jeunes gens deviennent, eux aussi, bizarres et peu vraisemblables par suite du même changement dans les relations de parenté. Eschinus doit-il prendre part aux folies de son cousin Ctésiphon, et cela avec le consentement de son père? Avec quel art tout est lié dans Térence! Comme les plus petites choses y sont justement motivées et se suivent nécessairement! L'enlèvement de l'esclave par Eschinus est justifié par l'intérêt qu'il porte à son frère; Ctésiphon qui manque de respect au père trop rigide n'a pas un cœur foncièrement vicieux, comme chez Romanus; il faut que ce soient des écarts de tempérament, des étourderies de jeunesse, des caprices et des fantaisies; il ne souhaite jamais de mal à son père, comme le Ctésiphon alle-

mand. Aussi Térence n'avait-il pas besoin de nous montrer à la fin de la pièce son Ctésiphon humilié et ramené dans la bonne voie par ce moyen, ni le changement dans les sentiments du père. Le dernier acte, chez Romanus, se devine d'avance, tandis que chez le poète romain personne ne prévoit les combinaisons de l'auteur. Personne ne change; seulement chacun des caractères use un peu l'autre par le frottement et lui enlève juste ce qu'il faut pour le mettre à l'abri des inconvénients de l'exagération.

Cette étude comparative nous montre un côté caractéristique des travaux de Lessing sur les écrivains dramatiques de l'antiquité : comparer toutes les pièces sur le même sujet et en tirer autant de profit que possible pour la scène nationale. Comme il regrette que les pièces de Ménandre soient perdues! « Plût au ciel, s'écrie-t-il, que parmi les comédies de Ménandre celles au moins que Térence a mises à contribution fussent parvenues jusqu'à nous ! Je ne saurais rien imaginer de plus instructif que la comparaison de ces originaux grecs avec les copies latines, s'il était possible de la faire ! »

Vers la fin de sa comparaison[1] Lessing a risqué une conjecture dont la fausseté n'est excusable qu'à cause de son ingéniosité. Donat dit en parlant de la scène finale où Déméa se met en tête de marier l'aimable Micio avec une vieille petite mère toute décrépite : *Apud Menan-*

1. Art. 100.

drum senex de nuptiis non gravatur. Ergo Terentius εὑρητικῶς, ce qui veut dire : « Chez Ménandre le vieillard ne se défend pas contre l'idée du mariage. Ainsi Térence a fait preuve d'originalité. » Lessing croit que la preuve d'originalité que Donat attribue à Térence consistait à gâter l'original : selon lui, le poète romain n'aurait pas adouci l'absurdité du mariage de Micion par la résistance de celui-ci, mais il l'aurait inventé complètement ; il faut donc traduire : « Chez Ménandre on ne songe pas à importuner le vieillard de l'idée de mariage, » ce qui est contraire à l'emploi du verbe *gravari* et n'explique pas les paroles de Donat [1].

1. Voyez l'édition de la *Dramaturgie* par Schröter et Thiele, art. 100. Les avis des savants sur le 5e acte des *Adelphes* diffèrent toujours. Charles Benoît (*Essai historique et littéraire sur la comédie de Ménandre*, p. 242) croit comme Lessing que Térence ne s'est écarté de son original que dans quelques moindres détails et qu'il ne paraît pas avoir été fort heureux en ces innovations. Le dénouement est une invention de Térence qui a voulu que tout le monde fût content. Invention malheureuse en vérité, quoi qu'en dise Donat. Le poète romain n'a pas vu qu'en tournant ainsi en une faiblesse imbécile la complaisance de Lamprias-Micion, et la confiance de son fils adoptif en une plaisanterie d'enfant gâté, il allait contre l'esprit même de sa pièce dont on ne comprend plus alors le dessein. Peut-être aussi devant les pères de Rome craignait-il de donner raison jusqu'au bout à ce père trop facile. Fielitz dans son article : *Ueber Anfang und Ende der Menandrischen Adelphen* (*Jahrbücher für Philologie*, vol. XCVII, p. 675) exprime à peu près la même opinion que Benoît seulement il croit que tout le 5e acte est l'invention de Mé-

La seconde pièce de Térence dont la *Dramaturgie* s'occupe est le *Heautontimorumenos*. C'est à propos de la théorie de Diderot sur les caractères comiques que Lessing fait ses remarques[1]. Nous savons que l'auteur du *Père de famille* et du *Fils naturel* demandait que la tragédie représentât des individus et la comédie des espèces; c'est pourquoi il blâme le caractère du personnage principal dans le *Bourreau de soi-même*. « C'est un père affligé du parti violent, dit-il, auquel il a porté son fils par un excès de sévérité, dont il se punit lui-même, en se couvrant de lambeaux, se nourrissant durement, fuyant la société, chassant ses domestiques et se condamnant à cultiver la terre de ses propres mains. On peut dire que ce père-là n'est pas dans la nature. Une grande ville fournirait à peine, dans un

nandre. Le passage de Donat peut être traduit de deux façons, de sorte que Lessing a bien vu que l' εὑρητικῶς de Donat n'est pas un éloge. Chez Ménandre le système d'éducation de Micion a triomphé sur celui de Déméa; c'est ce que le public romain n'aurait pas admis. Teuffel (*Studien und Charakteristiken*, Leipzig, 1871, p. 285) accepte la première traduction des mots de Donat et croit que le changement apporté par Térence ne se rapporte qu'à une partie de la dernière scène. Enfin Denis (*La Comédie grecque*, II, 482) trouve que la modification n'est pas heureuse comme dénouement et contraire à l'esprit de toute la pièce. Il ne l'approuve qu'au point de vue des caractères. Voyez aussi Ribbeck, *Geschichte der römischen Dichtung*. I, p. 153, et Nencini, *De Terentio ejusque Fontibus*, 1891, p. 144.

1. Art. 87 et 88.

siècle, l'exemple d'une affliction aussi bizarre[1]. » Tout grand chagrin, réplique Lessing, ressemble à celui de ce père, qui non seulement s'oublie lui-même, mais encore s'inflige une peine. C'est nier l'expérience que de dire qu'à peine en verrait-on un exemple en cent ans : au contraire, c'est presque toujours ainsi que le chagrin agit, un peu plus ou un peu moins, avec telle ou telle différence. Cicéron dans les *Tusculanes* (III, 27) en parlant de ce vieillard ne trouve pas sa conduite tellement étrange. Si Ménédème, l'homme qui se torture, se refuse la moindre dépense, c'est surtout pour épargner dans l'intérêt de son fils absent ; s'il bêche, pioche et laboure de ses propres mains, il faut savoir que chez les Grecs et les Romains les plus riches propriétaires et les plus grands personnages s'adonnaient aux travaux des champs[2].

1. Entretiens sur le *Fils naturel.* — *Œuvres*, édition Assézat, vol. VII, p. 138.

2. Un des plus longs *excursus* de la *Dramaturgie* est consacré au prologue de cette pièce. Vers 6, on lit : *Duplex quæ ex argumento facta est simplici ;* ce vers présente beaucoup de difficulté. Térence dans cette pièce n'avait pas fait une comédie de deux pièces grecques, comme c'était l'habitude chez les comiques romains (*contaminare fabulas*); on rapportait donc le mot *duplex* à la double intrigue; mais, dit Lessing, on ne comprend pas ce qu'aurait été l'intrigue de la pièce originale sans les personnages doubles (*Chremes* et *Menedemus*, *Clitiphon* et *Clinia*). Il propose donc de lire : *Simplex quæ ex argumento facta est simplici.* Cette leçon fut acceptée par divers éditeurs modernes. Fleckeisen conserve *duplex*, mais il met le vers 6

Nous trouvons encore quelques traces des études de Lessing sur la comédie romaine dans la *Bibliothèque théâtrale* (1754-1758)[1]. Ce recueil fait suite, après une interruption de quatre ans, aux *Beiträge*. Lessing y a traduit beaucoup du français ; quelques-unes de ces traductions montrent le développement de ses théories dramatiques. Ainsi l'article[2] sur la *comédie larmoyante* est en rapport étroit avec ses études sur les *Captifs* et l'adaptation du *Trinummus*. Si Lessing choisit parmi les comédies de Plaute ces deux pièces si différentes des autres, c'est parce qu'il y voit la peinture d'un tableau de famille qui l'intéresse plus que les intrigues amoureuses. Des scènes émouvantes qui font couler les larmes, des pièces qui ne sont pas seulement écrites pour distraire, mais pour émouvoir : voilà ce qui l'attire. Ne reconnaît-on pas là dedans une théorie chère à Lessing, surtout à cette date de sa vie? Dans la *Bibliothèque théâtrale* il nous fait assister au

entre crochets, de même Dziatzko ; Fabia (*Les Prologues de Térence* p. 18), les approuve, mais il combat l'explication que Lessing donne des mots suivants : *Novam esse ostendi et quœ esset*, qui feraient allusion aux rapports de Térence avec les édiles auxquels il prouva que cette pièce ne fut pas encore représentée sur la scène romaine ; Luscius de Lanuvium lui reprochait, en effet, lors de la représentation de l'*Eunuque*, d'avoir fait sa pièce d'après Nævius et Plaute, mais l'accord provenait de ce que tous les trois poètes romains s'étaient inspirés du même modèle grec.

1. *Theatralische Bibliothek.* — *Œuvres*, XI, 1, p. 185-353.

2. P. 189.

pour et au *contre* de l'innovation de La Chaussée. Il traduit les « Réflexions sur le Comique larmoyant » de Chassiron[1], qui condamne le nouveau genre parce que l'antiquité ne l'a pas connu, et la leçon d'ouverture de Gellert *Pro comœdia commovente* (1751), qui le défend, en citant le théâtre de Térence et les deux pièces de Plaute dont Lessing s'est principalement occupé. Dans la conclusion, Lessing distingue d'une part entre la comédie qui mêle aux situations comiques des scènes émouvantes, comme nous en trouvons dans presque toutes les pièces de Térence, dans les *Captifs* et le *Trinummus*, et, d'autre part, la comédie où l'on ne fait que pleurer. Celle-ci peut attirer un certain public, mais elle n'est qu'un genre inférieur de la comédie. Gellert la préconise pourtant; il veut que la comédie émeuve toujours, qu'elle puisse prendre place, comme l'a dit Werenfels dans son discours sur les spectacles[2], dans la République de Platon, que Caton puisse

1. « Un des plus longs, plus sérieux, plus doctes, plus lourds ouvrages qui furent écrits sur la matière, un de ceux qui firent le plus de bruit, est dû à un académicien de la Rochelle, Chassiron. » G. Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante*, p. 276. Lanson date l'ouvrage de 1743, Lessing (p. 191) de 1749; peut-être ce dernier avait-il une nouvelle édition entre les mains.

2. Lessing a annoncé avec beaucoup d'éloges la traduction allemande de ce plaidoyer latin du théologien suisse pour les Spectacles, un des nombreux écrits que la lutte du clergé contre le théâtre a fait naître. Voy. *Beiträge*, *Œuvres*, XI, 1, p. 133.

l'écouter avec plaisir, que des Vestales puissent la voir sans être gênées. Les larmes que fait couler la comédie sont comme la pluie qui fertilise les champs. Lessing dit au contraire que le comique doit s'allier au sérieux comme dans la vie, en ayant soin d'observer toujours les gradations et de ne pas tomber du tragique dans le burlesque. Si la gaieté domine toujours, on tombe dans la *farce ;* si l'émotion est continue, comme dans les pièces de La Chaussée, c'est la *comédie larmoyante*, un genre qu'on ne peut pas tout à fait condamner, mais pourquoi ne le classerait-on pas dans la catégorie des tragédies bourgeoises ?

Tandis que dans la première revue fondée par Lessing, les Anciens occupent la place d'honneur, dans la « Bibliothèque théâtrale » les traductions d'ouvrages français concernant le théâtre sont en plus grand nombre[1]. Il n'y a qu'un seul travail original se rapportant au théâtre romain, c'est la dissertation sur les *Tragédies attribuées à Sénèque*[2]. Ces productions étranges de la littérature romaine ont soulevé de nombreuses questions. En effet, nous avons là dix tragé-

1. Nous y trouvons des traductions et des extraits des ouvrages de Sainte-Albine sur le *Comédien*, de Riccoboni sur l'*Histoire du Théâtre Italien*, et surtout le traité de Du Bos sur les « Représentations théâtrales chez les Anciens » (p. 519-690), qui fait partie des « Réflexions critiques sur la poésie et la peinture » (1719), ouvrage auquel Lessing doit beaucoup ; enfin une notice biographique sur Destouches (p. 333-339).

2. P. 349-421.

dies dont on ne connaît ni l'auteur, ni l'époque où elles furent composées ; dix pièces dont on ne sait pas davantage si elles furent écrites au point de vue de la scène ou pour être lues devant un public choisi ; si elles sont toutes du même auteur ou s'il faut en attribuer la paternité à plusieurs rhéteurs : voilà bien des questions faites pour occuper longuement les érudits. Mais toutes ces controverses n'étaient que de second ordre pour les critiques dramatiques. Il s'agissait pour eux de juger la valeur littéraire de ces pièces et de dire si elles sont supérieures ou inférieures aux originaux grecs. Même sur ce point l'accord était difficile. Les uns y voyaient des beautés tellement extraordinaires qu'ils les donnaient en exemple aux poètes tragiques, les autres les considéraient comme des exercices d'écoliers faits dans les classes des rhéteurs. Ce qui est indéniable c'est que l'influence de ces pièces sur le théâtre en Italie, en Espagne et même en France au XVII[e] siècle, était très considérable. Les œuvres grecques étant peu lues et moins goûtées que les imitations latines, il était tout naturel que ces dix pièces, seul monument qui nous reste de la tragédie romaine, fussent beaucoup lues et imitées. Le ton pathétique et oratoire, les sentences morales, les longues descriptions captivaient les lecteurs et les poètes. Mais ceux qui pouvaient lire les tragédies grecques virent bientôt la différence entre la poésie et la rhétorique. Le Père Brumoy parle avec dédain de ces tragédies en les comparant aux modèles grecs ; aussi n'a-t-il pas consacré un volume à part à

Sénèque ; il en parle seulement à propos des tragiques grecs. Lessing voulait combler cette lacune. Son travail suit le même plan que celui de Brumoy. Il donne d'abord une analyse assez longue, avec les parties les plus saillantes de la pièce ; ensuite le jugement et la comparaison de la tragédie avec celles qui ont traité le même sujet, et enfin les imitations des poètes modernes. Lessing promet de passer en revue les dix pièces et de discuter toutes les questions qu'elles ont soulevées, mais comme presque toujours ces promesses ne sont pas réalisées ; nous n'avons qu'un fragment. Dans ce fragment Lessing n'a nullement voulu porter un premier coup au théâtre français, comme le prétend Hettner[1]. Non seulement il est très indulgent pour le rhéteur qui a composé ces pièces, non seulement il admire ses descriptions, mais il parle de Corneille et de Racine comme de poètes « inimitables[2] », et ce n'est qu'à propos du *Thyeste* de Crébillon qu'il soulève quelques objections. Nous sommes encore loin du *Laocoon*, où il appelle les héros des tragédies romaines des *spadassins en cothurne*[3], et de la *Dramaturgie*, où il donne le nom de « terrible » à Corneille. En fait d'attaque nous ne voyons qu'une allusion à Gottsched et cela dans un passage[4] peu clair, ce qui arrive rare-

1. *Histoire de la littérature allemande.* Vol. II, p. 499.

2. P. 411 ; le mot ne prête pas à l'équivoque, comme le croit E. Schmidt, *Lessing*, I, 271.

3. Chap. IV, *Œuvres*, VI, p. 42.

4. P. 378.

ment à Lessing. Il discute, du reste, encore sérieusement la question des douze heures, et il ne combattait pas encore le théâtre français en 1754.

Le travail s'occupe de l'*Hercule furieux* et du *Thyeste*. Dans l'analyse assez longue de la première pièce, Lessing relève les belles antithèses entre Mégare et Lycus et le brillant tableau que fait Thésée de l'enfer ; partout ailleurs, dit-il finement, cette description exciterait notre admiration[1]. La dernière partie qui parle de la lutte d'Hercule avec le Cerbère est d'une vigueur extraordinaire ; la langue allemande est trop faible et trop pauvre pour rendre ces descriptions magistrales avec la même concision. Quel trait incomparable que le dernier vers :

Sub Herculea caput
Abscondit umbra

en parlant du monstre qui ne pouvant supporter la lumière se cache derrière Hercule. Le jugement sur la pièce est très favorable. Il est vrai, dit Lessing, que le poète est trop prodigue de ses couleurs, que le dessin est trop hardi, que la grandeur dégénère en boursouflure et que l'art remplace souvent la nature, mais ce sont des défauts dans lesquels un mauvais poète ne saurait jamais tomber et qui sont minimes si on considère le sujet de la pièce[2]. Sénèque a certainement

1. P. 361.
2. P. 369.

connu les règles de la scène et il a observé l'unité de temps. Il est vrai que toutes ces tragédies sont régulièrement bâties ; M. Weil a même démontré[1] que leur auteur ne fait jamais parler plus de trois personnes dans la même scène, imitant en cela aussi les tragiques grecs, mais tout cela ne prouve nullement qu'on ait jamais représenté ces pièces ou qu'elles fussent écrites pour le théâtre. Elles portent trop le cachet des exercices à la mode dans les écoles des rhéteurs sous l'Empire pour qu'on puisse le croire. De même que l'on imitait les causes plaidées par les orateurs grecs, on commençait peu à peu, lorsque la politique était condamnée au silence, à traiter les sujets tragiques. Ainsi les élèves des rhéteurs avaient à déclamer les plaintes de Médée lorsque Jason la quitte; ils péroraient les *pour* et les *contre* du meurtre d'Agamemnon, ou du suicide d'Ajax. De là les antithèses spirituelles que Lessing admire dans Sénèque, les descriptions brillantes à propos desquelles il se demande cependant une fois[2], comment les auditeurs pouvaient patienter si longtemps, au moment même où l'action doit se dérouler. Il n'a pas senti non plus la supériorité des pièces grecques sur ces soi-disant tragédies. Est-ce par esprit de contradiction qu'il défend Sénèque contre le P. Brumoy ? Dans sa comparaison avec l'*Hercule furieux* d'Euripide[3], Lessing trouve que le poète

1. *Revue archéologique*, 1865, I, p. 21-35.
2. P. 393.
3. P. 370.

romain a corrigé sur deux points son modèle. La tragédie d'Euripide a deux parties qui ne se tiennent pas, dit-il; reproche que Schlegel dans sa leçon sur Euripide a scrupuleusement repris en l'exagérant encore[1]. Lessing n'a pas vu que l'unité d'action dans la pièce grecque découle du mythe. Hercule, une fois son dernier travail fini, est inévitablement exposé aux attaques de Junon et il n'est pas absolument nécessaire qu'elle se fasse annoncer dès le commencement de la pièce. La joie momentanée dans la maison d'Hercule et sa folie se tiennent étroitement. Ce n'est pas une nouvelle action qui commence; elle est préparée dès la première scène où nous entendons qu'Hercule revient des enfers. Sénèque, — ou l'auteur inconnu, — en ouvrant la pièce par le monologue de Junon a mieux préparé le dénouement, c'est vrai ; mais l'action n'est pas double dans Euripide non plus[2]. La seconde correction, selon Lessing, c'est que Sénèque, par un jeu scénique assez habile, nous fait assister au meurtre de Mégare et de ses enfants, tandis que chez le poète grec cette scène se passe en récit. Le jeu scénique eût été à sa place, si on avait joué la pièce, mais dans la dé-

1. A.-W. Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Literatur*, leçon v.

2. « Il y a dans cette tragédie, dit M. Decharme, malgré les apparences, une unité d'un ordre supérieur : la première partie de l'action, qui est de moindre importance, a pour effet de donner à la seconde, qui est capitale, un relief plus saisissant. » *Euripide et l'esprit de son théâtre*, 1893, p. 327.

clamation il sert uniquement à augmenter l'horreur ; tandis que dans le récit d'Euripide on suit de symptôme en symptôme les progrès de la folie furieuse. La scène, dans la pièce grecque, est admirable ; elle montre un observateur exact et profond. Lessing n'est pas aveugle non plus pour les beautés de l'original grec. Quel langage simple et naturel, dit-il ; point d'exagération et beaucoup de sentiments, tandis que chez le poète romain que de sécheresse, que d'enflure, quelle monotonie de descriptions gigantesques et quel cliquetis d'antithèses recherchées ! Malgré ces défauts, Sénèque n'est pas plat et filandreux, dit-il ; il a imité son modèle en penseur, et il est aisé de le défendre contre les chicanes du P. Brumoy[1].

Lessing donne ensuite quelques conseils à ceux qui voudraient mettre le sujet d'*Hercule furieux* sur la scène : toujours la préoccupation pratique à côté de l'érudition. Il croit que la pièce de Sénèque pourrait être jouée comme opéra. Si on voulait en faire une tragédie, Junon devrait être remplacée par un prêtre qui aurait rêvé les malheurs qui frapperont la maison d'Hercule ; il les annoncerait dans un langage voilé. Quant aux caractères des autres personnages, le poète moderne ferait mieux de suivre Euripide, parce qu'il est plus humain. Les descriptions du poète romain

1. *O novercales manus* (acte v, v. 1243) ne se rapporte pas, comme le croit Brumoy, aux mains de Junon, mais contient seulement une allusion à la déesse : les mains étaient les instruments de sa haine.

devraient être supprimées ; Thésée pourrait accompagner Hercule comme dans Sénèque, au lieu de se montrer seulement à la fin ; un enfant d'Hercule devrait être introduit pour exciter d'autant plus la pitié, conseil que Lessing n'eût certainement pas donné plus tard, la pitié excitée par ce moyen étant toujours artificielle. La scène du meurtre devrait être à moitié cachée, de sorte que les victimes fuiraient de la scène, tandis qu'Hercule resterait visible. Mais un héros frappé de folie par une déesse, est-il acceptable dans la tragédie moderne? Pour répondre à cette question, Lessing examine la morale de la pièce. « Je crois, dit-il, que la fable d'une tragédie ne doit pas contenir une doctrine morale, pourvu que celle-ci découle de certains passages. » Les Grecs n'ont pas fait leurs tragédies comme le recommande une certaine *Poétique*[1], qui conseille au poète de choisir une vérité morale et de chercher ensuite, dans l'histoire, un sujet susceptible de mettre en lumière cette vérité. Les Anciens s'occupaient fort peu si la légende présentait ou non une bonne morale. Remarquons que Lessing ne veut pas dire que la morale peut faire complètement défaut ; elle peut et doit se manifester dans le dialogue. Pour la tragédie en question, il propose une étude plus approfondie du caractère d'Hercule. Montrer les motifs qui font agir les personnages et qui font naître les situations : voilà ce que Lessing recom-

1. Allusion à la *Critische Dichtkunst* de Gottsched.

mande toujours pour les adaptations des pièces antiques. Hercule devrait avoir pour compagnon un flatteur; son courage, son orgueil devraient l'amener à mépriser l'Olympe; le flatteur l'encouragerait dans cette voie et ainsi, peu à peu, la folie s'emparerait du héros [1].

Enfin, nous voyons Lessing faire acte de philologue. La distribution d'une vingtaine de vers au dernier acte lui semble un peu obscure; il en propose une nouvelle qui, du reste, n'est pas acceptée aujourd'hui [2].

L'étude du *Thyeste* est très remarquable tant par la traduction des principales scènes que par la clarté de l'analyse. Quel sujet pour un rhéteur! A quelles descriptions ne se prêtent pas le meurtre des enfants, leur démembrement, le festin de Thyeste, la haine de deux frères! Lessing a bien senti l'abus des détails dans cette pièce. Le rôle du messager qui décrit le sacrifice des enfants, en commençant par nous peindre le palais royal et le bois où les enfants furent immolés, lui semblait trop long. Impatienté, il s'écrie: « Je ne

1. Comp. la lettre du 14 juillet 1773 à son frère Charles, qui voulait mettre sur la scène la folie de Masaniello. « C'est le développement de cette folie que Sénèque me semble avoir complètement manqué, qu'il faudrait mettre en relief, » dit-il. P. 556.

2. Voy. l'édition des tragédies par Peiper et Richter (collect. Teubner, *Hercule*, v. 1302 et suiv.; par contre la conjecture *infestam manum* (*Thyeste*, v. 739) est bonne, quoique Peiper ne l'ait pas acceptée.

comprends pas comment le poète a pu s'arrêter si longtemps et encore moins comment les spectateurs l'ont souffert. » C'est que les spectateurs étaient des auditeurs choisis qui se délectaient à ces sortes de tournois ; pour eux l'action n'était qu'accessoire. Ils désiraient des phrases étincelantes et des images hardies[1]. Le célèbre cri *Agnosco fratrem*, poussé par Thyeste en voyant les têtes de ses enfants, est relevé également par Lessing. Il veut bien reconnaître que le poète a observé l'unité de lieu, mais il a péché, — hélas ! — contre l'unité de temps. Si c'était son seul défaut, nous serions vite consolés. Le jeune dramaturge trouve que les caractères sont très bien étudiés ; que le contraste entre les deux frères est accusé de main de maître. Atrée est un monstre qui ne songe qu'à sa vengeance, Thyeste un cœur honnête qui se laisse séduire par les belles paroles de son frère et qui se fait les reproches les plus amers en voyant que son frère le reçoit si cordialement. Il est vrai que ce dernier caractère est bien dessiné, qu'il y a des parties

1. Voy. Ranke, *Die Tragödien Seneca's* (*Abhandlungen und Versuche ;* Œuvres complètes, vol. LI et LII ; p. 19-76). Ranke croit que l'auteur des tragédies est Sénèque, mais que les pièces ne furent pas écrites en vue de la scène. Selon lui, Lessing est le seul critique qui ait vu dans Sénèque un génie dramatique, et il est de son avis. — Comp. l'excellente étude de Nisard sur ces tragédies : *Poètes latins de la décadence*, vol. I, et Ribbeck, *Gesch. der röm. Dichtung*, III, p. 58 et suiv.

brillantes dans la pièce, comme la chanson de Thyeste après le funeste repas. Tout cela montre un poète de premier ordre. Mais on ne sait pas quelle est la part des originaux. Sophocle, Euripide, et après eux Agathon, Nicomaque d'Athènes et Cléophon ont traité la même légende, qui fut certainement beaucoup adoucie par les poètes grecs; les quelques fragments qui restent, de même que ceux d'Ennius, de Pacuvius et d'Accius, ne suffisent pas à se faire une idée exacte de ce que l'auteur a trouvé chez ses prédécesseurs[1].

Lessing consacre un chapitre de haute critique à démontrer qu'*Hercule furieux* et *Thyeste* sont du même auteur[2]. Il croit le prouver par le style, l'art et les défauts communs aux deux pièces. Le procédé qu'il indique est certainement le meilleur pour la discussion de telles questions, mais son argumentation n'est pas assez approfondie et les preuves ne sont pas assez concluantes. On a reconnu, du reste, que les descriptions multiples, l'étalage des connaissances mythologiques, astronomiques et géographiques que Lessing remarque dans les deux pièces, se trouvent dans presque toutes les autres attribuées à Sénèque.

Parmi les imitations modernes, l'article parle assez longuement de l'*Atrée et Thyeste* de Crébillon aîné. Le critique loue les tragédies de Corneille et de Racine

1. Il paraît que la pièce d'Accius, *Atrée*, ressemblait beaucoup à celle de Sénèque. Voy. O. Ribbeck, *Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, p. 448.

2. P. 407.

que leurs successeurs n'ont pas pu égaler, et trouve que la pièce de Crébillon pèche par son ton trop moderne ; il lui reproche d'avoir ralenti l'action par un épisode amoureux et par trop de confidents, et aussi de n'avoir pas respecté la géographie Mais en général, Crébillon a bien compris son modèle ; il en a heureusement rendu les antithèses brillantes. Nulle part, dans ce travail, on ne peut découvrir trace d'animosité contre le théâtre classique français.

Plaute, Térence et Sénèque représentent le théâtre romain. Les fragments des poètes tragiques romains qui vivaient sous la République étaient peu étudiés au XVIII[e] siècle, et qu'aurait-on pu tirer de ces débris au point de vue littéraire ? Aujourd'hui que nous les possédons dans l'édition de Ribbeck qui, s'appropriant le procédé de Welcker pour la reconstruction des tragédies d'après quelques fragments, a tracé le plan de l'édifice complet[1], on peut voir quelles étaient les qualités essentielles de ces pièces. C'est une pure imitation des trilogies grecques : fruit délicat sur un sol stérile. Le public l'a peu goûté ; à peine s'il restait au théâtre quand on jouait la comédie. Le cirque attirait les spectateurs et les combats sanglants de l'arène l'ont emporté sur les cycles mythiques de la Grèce. Ce n'est

1. Dans l'ouvrage cité plus haut ; Leipzig, 1875. Les trois volumes de Welcker, *Die griechischen Tragödien*, parurent en 1839, comme suppléments au *Rheinisches Museum für Philologie*.

pas ce public que Lessing eût admiré ; il aurait pu le comparer à ces bons Hambourgeois, au théâtre desquels le jeu sérieux de Thalie dut bientôt céder la place à des acrobates et à des danseuses.

II

Le théâtre romain servait à Lessing d'école préparatoire. Il s'aperçut bientôt que si Plaute et Térence peuvent être utiles au futur écrivain comique, il n'en est pas de même de Sénèque pour le poète tragique. L'état fragmentaire de la comédie grecque dite nouvelle, la seule qui puisse être imitée de nos jours, le forçait de recourir aux imitations des poètes comiques romains, mais Sénèque ne remplace nullement les chefs-d'œuvre des tragiques grecs. Nicolaï ouvrait la « Bibliothèque des Belles-Lettres » (1756) en proposant un prix pour la meilleure tragédie et en publiant son travail sur la théorie de la tragédie. Dès ce moment Lessing abandonne un peu le théâtre des Romains pour celui des Grecs ; mais il ne procède pas de la même façon que dans sa jeunesse. Il étudie longtemps Sophocle, Euripide et Aristote ; il ne publie cependant pas de dissertations spéciales sur eux ; nous apercevons le résultat de ces études dans la *Dramaturgie de Hambourg* et en partie dans le *Laocoon*, où il exprime ses idées sur le drame grec et ses principaux repré-

sentants. Rien de ce qui touche à l'art théâtral n'échappe à son attention. Il s'intéresse non seulement aux œuvres dramatiques que l'antiquité nous a léguées, mais aussi aux détails techniques dont la scène moderne peut tirer quelque profit. Ainsi il parle longuement du jeu des acteurs, de la musique qui accompagnait les représentations théâtrales, du chœur, des pantomimes. C'est à propos des pièces jouées au théâtre de Hambourg qu'il fait ses réflexions; s'il eût pu achever son *Laocoon* il est probable qu'il aurait résumé dans la dernière partie toutes ses théories dramatiques ; cette œuvre étant incomplète nous en sommes réduits aux articles un peu disséminés de la *Dramaturgie*. Si nous les réunissons nous saurons tout ce que Lessing, d'après Aristote, a pensé de la tragédie et de la comédie antiques.

Ce qui frappe d'abord dans cet ouvrage c'est l'enthousiasme avec lequel l'auteur parle du théâtre grec en général ; non pas seulement des poètes, mais aussi du public qu'il oppose à celui de son pays, chez lequel tout sentiment du beau semble manquer. Les spectateurs allemands ne s'intéressaient guère au noble jeu de la scène, ils ne saisissaient pas l'influence morale et esthétique exercée par la poésie dramatique. « Il n'y a jamais eu qu'une Athènes, s'écrie le dramaturge ; c'est et ce sera toujours la seule ville où le sentiment moral ait été assez développé et assez délicat chez le commun du peuple pour qu'une mauvaise morale exposât les acteurs et les poètes au danger d'être précipités à bas

de la scène[1]. » Avec quel intérêt et quelle passion ce peuple suivait les représentations théâtrales, tandis que les Allemands sont indifférents et froids ! Et d'où vient cette indifférence, se demande Lessing ? « C'est que les Grecs, aux jeux scéniques, ressentaient des impressions si fortes, si extraordinaires, qu'ils étaient impatients de les éprouver de nouveau, et que nous, au contraire, devant notre scène, nous sommes si faiblement émus que nous croyons le plus souvent y perdre notre temps et notre argent[2]. » Mais aussi chez les Grecs le théâtre n'était pas étranger aux traditions et aux mœurs de la nation ; il en était plutôt la représentation. Les mythes et les légendes qui excitaient la pitié et la crainte étaient nés dans l'imagination de leurs poètes ; les héros tragiques étaient des rois grecs ; et même quand les poètes empruntaient le sujet de leurs tragédies à l'histoire des peuples étrangers, ils aimaient mieux prêter à ces étrangers des mœurs grecques que d'affaiblir l'impression dramatique par la bizarrerie de mœurs étrangères[3].

Les origines du théâtre grec n'arrêtèrent pas Lessing outre mesure ; ces questions sur lesquelles les études mythologiques et littéraires des érudits du XIXe siècle ont jeté une si vive lumière, intéressaient peu alors. On connaissait seulement les textes littéraires plus ou

1. Art. 2.
2. Art. 80.
3. Art. 97.

moins obscurs sur les poètes tragiques qui précédaient Eschyle. Nous trouvons un passage dans la *Dramaturgie*[1], où Lessing parle de Thespis, le père de la tragédie grecque. C'est à propos de la vérité historique sur le théâtre: « Beaucoup de personnes, dit-il, s'imaginent qu'en Grèce la tragédie a été inventée pour conserver la mémoire des grands événements et qu'elle était destinée à suivre pas à pas l'histoire. C'est une erreur, car déjà Thespis en prenait fort à l'aise avec l'exactitude historique. Il est vrai qu'il s'attira par là une verte réprimande de Solon. » Lessing n'a pas assez contrôlé l'exactitude de cette anecdote. D'abord on ne peut guère parler de pièces tirées de l'histoire à l'époque de Thespis. Nous savons que ce genre était extrêmement rare chez les Anciens ; ils croyaient que la scène où l'on avait l'habitude de voir des dieux et des héros était trop imposante pour de simples mortels ; puis la tradition s'y opposait. Phrynichus qui osa mettre sur le théâtre la *Prise de Milet* où les Athéniens virent des reproches contre leur conduite, fut emprisonné ; les *Perses*, d'Eschyle, faisaient partie d'une trilogie mythologique. La scène se passe en Perse, pays inconnu pour les contemporains ; l'éloignement du lieu remplace celui du temps. La lutte de l'Asie contre l'Europe, de la barbarie contre la civilisation, lutte qui était une question de vie ou de mort pour les Grecs : tout cela devait intéresser les spectateurs. Voilà les deux seuls

1. Art. 32.

drames historiques[1] jusqu'aux temps où l'art tragique, après la mort d'Euripide, fut cultivé par des épigones. Alors nous rencontrons le *Thémistocle*, de Moschion, et le *Mausole*, de Théodecte, dont nous ne savons, du reste, rien de précis[2]. Les cycles mythiques étaient les seuls sujets admis et reçus, grand inconvénient pour la tragédie grecque, parce que les poètes ne pouvaient varier à l'infini des mythes qui semblaient peu à peu ridicules aux spectateurs. Si Solon a sévi contre Thespis ce n'était certes pas à cause des sujets historiques qu'il a traités, mais pour la manière dont il fit parler les divinités. — Lessing continue : « L'art, dès le temps de Thespis, usait de tous ses privilèges, sans savoir encore s'en montrer digne du côté de l'utilité. Thespis imaginait, inventait, faisait dire et faire aux personnages les plus connus tout ce qu'il lui plaisait ; mais peut-être ne savait-il rendre ses inventions ni vraisemblables ni instructives. Solon n'y remarqua donc que l'altération de la vérité, sans y apercevoir le moindre germe d'utilité. Il s'en prit à un poison, qui n'étant pas accompagné de son contre-poison, pouvait amener des suites funestes. » C'est raisonner sur une

1. Trois si on ajoute les *Phéniciennes*, de Phrynichus, mais dont le sujet était également la défaite des Perses. Voy. Patin, *Études sur les tragiques grecs*, I/5, p. 23 et 96.

2. Sur le *Thémistocle* de Moschion. Voy. Patin, I, p. 245, et O. Ribbeck, *Rheinisches Museum*, vol. XXX, p. 155. Sur le *Mausole* de Théodecte, Patin, I, p. 102 ; O. Ribbeck, *ibid.*, p. 146, et Egger, *Journal des Savants*, 1881, p. 504.

donnée bien futile. Ne pourrait-on pas voir plutôt dans toute cette anecdote la rivalité de la poésie lyrique, dont Solon était un représentant illustre, contre le nouveau genre qui, issu d'elle, a mieux su parler aux yeux et aux sens du peuple et l'a bientôt remplacée dans la faveur du public[1] ?

Passons sur ces origines obscures et anecdotiques, pour arriver au poète, qui est le véritable créateur de la tragédie grecque, Eschyle. Il est surprenant qu'un critique comme Lessing, ayant l'habitude de remonter jusqu'aux sources d'un genre littéraire, ait presque négligé le premier et digne représentant de la tragédie. Dans toutes ses œuvres, nous ne trouvons que deux ou trois mots sur Eschyle. Dans la *Dramaturgie*[2], il cite simplement les *Perses*, pour démontrer que les Anciens s'occupaient peu de la couleur locale et de la vérité du costume. L'exemple n'est pas très bien choisi, parce que nous ne savons pas au juste comment les Grecs représentaient les barbares sur leur scène; dans la diction, la nuance est assez sensible. La seconde notice sur Eschyle ne fut connue que lorsque, en 1795,

1. M. Croiset dit que les vieux Athéniens étaient troublés par cette fiction hardie qui mettait sous les yeux du public les personnages légendaires eux-mêmes, comme s'ils étaient vivants; qu'ils voyaient là une sorte de mensonge qui offensait ces esprits honnêtes et simples. *Hist. de la litt. grecque*, III, p. 43. Sur les innovations de Thespis, voy. P. Girard, *Revue des Études grecques*, 1891, p. 159 et suiv.

2. Art. 97.

Fülleborn publia les notes éparses de Lessing sur les écrivains et l'art antiques[1]. Nous y lisons sous le mot *Eschyle* trois remarques sur l'*Agamemnon* : C'est d'abord que cette pièce pèche contre l'unité de temps, le roi arrivant immédiatement après que le veilleur a vu les feux. Il faut supposer que ce monologue ne sert que de prologue et que l'action ne commence qu'avec le chœur[2]. Eschyle, continue Lessing, quoiqu'il ne différencie pas le langage de ses personnages, a tout de même trouvé des nuances; ainsi, le veilleur se sert de sentences qu'on ne trouverait pas dans la bouche d'un héros; enfin, le critique loue la manière dont le poète a rendu le caractère de Clytemnestre dans cette pièce. Ces notices semblent écrites alors que Lessing observait encore rigoureusement les trois unités, et peut-être sous l'influence de l'*Agamemnon* de Thomson, qu'il a en partie traduit[3]. Nous pouvons supposer, d'après ce qu'il dit d'Eschyle dans la *Vie de Sophocle*, qu'il l'a étudié, mais que ne se sentant pas attiré vers lui, il l'a complètement négligé, et cela à tort. Il y a deux raisons à cet abandon. D'abord Eschyle, au XVIII[e] siècle, n'était pas encore admiré

1. *Philologischer Nachlass*, *Œuvres*, XIII, 1, p. 281-316. Les notes sur Eschyle, p. 287.

2. Cette supposition est juste; voy. l'édit. de Enger. Introduction, p. XVII. « Entre les deux épisodes, la notion même du temps est comme suspendue, » dit M. Croiset, *op. cit.*, III, p. 130.

3. Voy. *Œuvres*, XI, 2, p. 519.

comme il l'est aujourd'hui. Son style rude, mais ferme comme un roc, était peu goûté; ses caractères dans leur grandeur surnaturelle effrayaient les lecteurs comme ils les effrayaient déjà au temps d'Euripide. La simplicité de l'intrigue et du dénouement, l'action qui marche par saccades, et la part trop large accordée au chœur le firent moins admirer que Sophocle ou Euripide. L'étude des mythes et de leur développement historique était chose inconnue au temps de Lessing, et c'est justement cette étude qui rend Eschyle si intéressant et fait de lui un type littéraire à part, parce que seul parmi ses contemporains il a retenu le sens naturaliste des légendes. C'est seulement dans notre siècle que ces problèmes ardus furent étudiés, et plus on avance dans la connaissance de l'époque dont Eschyle était le poète favori, plus on étudie les mystères de la théogonie et les idées des philosophes sur le gouvernement céleste : plus on admire cette simplicité grandiose qui excite la crainte et la pitié par des moyens si simples[1]. C'est la structure de ses pièces

1. Les plus beaux travaux d'un Welcker, d'un Otfried Müller s'occupent d'Eschyle. L'ouvrage étincelant de Paul de Saint-Victor (*Les Deux Masques*, 1er vol.), les traductions et les imitations de Leconte de Lisle démontrent le mieux cet enthousiasme pour le poète si longtemps méconnu. — Voy. J. Girard, *Eschyle sur la scène française*. (*Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1889). — Günther, dans un ouvrage écrit avec beaucoup de verve (*Grundzüge der tragischen Kunst*, Berlin, 1885), a voulu démontrer la supériorité d'Eschyle sur tous les

qui a nui à Eschyle. Et ceci est la seconde raison pour laquelle Lessing ne l'appréciait pas à sa juste valeur. Ne comprenant pas toutes les beautés que renferment ses tragédies au point de vue de la morale, de la mythologie et de la civilisation grecques, il ne s'attacha qu'à la forme. Un critique dogmatique comme Lessing, dont le code était Aristote, ne pouvait penser autrement. Les beautés, littéraires ou artistiques, consistent pour lui toujours dans la beauté de la forme, de la composition, de la ligne. Ayant lu, comme il le dit[1], d'abord Aristote, et seulement plus tard les tragiques grecs, il avait emporté de ses études du théoricien une certaine méfiance contre Eschyle. Il est connu qu'Aristote, codifiant ses impressions sur le théâtre, a presque complètement négligé Eschyle; il ne parle que de Sophocle qui, pour lui, est le modèle de la tragédie grecque et d'Euripide, tellement admiré alors que le goût était moins pur qu'à l'époque de Périclès. Quoi de plus naturel que de voir Lessing s'attacher surtout à démêler les beautés de Sophocle et d'Euripide? « Nous ne devons pas prendre comme premier modèle tragique Eschyle, écrit-il dans une

autres poètes tragiques de la Grèce. C'est aussi l'opinion de M. Croiset, *op. cit.*, III, p. 165. — Voy. en outre J. Girard, *Le Sentiment religieux en Grèce*, livre III, et Courdaveaux, *Eschyle, Xénophon et Virgile*, p. 105-275, mais où l'art de Sophocle est trop rabaissé.

1. *Vie de Sophocle. Œuvres*, XI, 2, p. 870.

lettre à Gleim[1], parce que son langage n'est pas assez simple, l'expression trop hardie, trop étrange. »

Pour Lessing, comme pour Aristote, le vrai représentant de la tragédie grecque est Sophocle. Celui-là, il l'a étudié à fond et il voulut même lui consacrer une biographie, une analyse et une traduction de ses pièces. La biographie, comme d'ordinaire, est restée à l'état de fragment; les résultats de l'analyse se trouvent en partie dans le *Laocoon*, en partie dans la *Dramaturgie;* de la traduction, il n'acheva que la moitié de la première scène de l'*Ajax*.

Le fragment intitulé *Sophocle*[2] date de 1760, mais il ne fut publié que neuf ans après la mort de Lessing par Eschenburg (1790). Tel quel, ce fragment est la meilleure biographie de Sophocle que l'érudition allemande ait produit au XVIIIe siècle. Elle témoigne de recherches consciencieuses, habilement menées à travers un labyrinthe d'anecdotes et de fausses assertions, pour arriver à des résultats que la critique de nos jours n'a pas hésité à accepter. L'influence du *Dictionnaire* de Bayle est manifeste. Le fragment s'annonce comme complément du *Dictionnaire* qui a exercé une si grande influence sur la méthode critique de Lessing. L'article *Sophocle* manque dans Bayle, de

1. Du 12 mai 1759, p. 178. Les qualités données à la langue, à l'expression et à l'imagination d'Eschyle ne conviennent nullement à la poésie de Gleim.

2. *Œuvres*, XI, 1, p. 861-948.

même que chez son successeur Chauffepié[1]. Pour combler cette lacune, Lessing trace en deux pages un canevas où il condense tout ce qu'on pouvait savoir sur la vie du poète. Il complète ensuite et développe ces données sèches et arides dans les quarante-sept notes qui forment le fond de son travail, notes où il discute tout ce que les érudits français et hollandais du XVIIe et du XVIIIe siècle ont dit sur ce sujet. Il discute, en vrai philologue, les sources anciennes ; il démontre les erreurs des commentateurs et égaye de temps en temps la discussion par une de ces saillies qui nous font oublier la sécheresse du sujet. C'est un travail très touffu, où il faut lire force citations grecques et latines pour pouvoir suivre le raisonnement de l'auteur. Il est probable que la biographie, si Lessing l'eût publiée, eût été allégée de toutes les notes ; qu'il nous aurait donné seulement le résultat de ses recherches, comme il l'a fait dans le *Laocoon*, sans étaler toute son érudition.

Lessing discute d'abord des sources anciennes, non seulement celles qui parlent longuement de Sophocle, mais aussi celles qui ne font que le mentionner. Dans la critique de ces sources, il n'a pas assez appuyé sur le caractère anecdotique de la plupart des notices que l'antiquité nous a léguées sur les grands écrivains. La.

1. Mais ce n'est pas l'unique raison du travail de Lessing, comme le croit à tort Wilamowitz-Mœllendorf dans son travail hardi et ingénieux : *Einleitung in die attische Tragödie*, p. 233.

comédie, dite moyenne, a mis en circulation une foule de légendes que les compilateurs des siècles suivants ont enregistrées sans contrôle. Parmi ses sources modernes, Lessing cite : Gyraldus (*Historia poëtarum tam græcorum quam latinorum*), Meursius (*Æschylus, Sophocles, Euripides, sive de tragœdiis eorum libri III*) et la *Bibliothèque grecque* de Fabricius; quant aux autres, il les a lues pour éviter cette peine à tous ceux qui voudraient y recourir : ils n'y trouveraient rien à prendre. Les faits établis par Lessing sont les suivants : Sophocle naquit dans le dème de Colone[1]; son père appartenait à la riche bourgeoisie et non au peuple, autrement les poètes comiques lui auraient reproché sa basse extraction, comme ils l'ont fait pour Euripide[2]. La date de sa naissance est Ol. LXXI, 2 = 495 ou 494 avant J.-C. C'est Lessing qui l'a fixée le premier, en rapprochant les anciens textes sur la guerre contre Samos, dans laquelle Sophocle avait un commandement; d'après quelques sources, il aurait eu à cette date soixante-cinq ans; Lessing prouve qu'il n'en avait que cinquante-cinq. L'éducation de Sophocle amène Lessing à dire un mot sur Lampros qui, avec Pindare et Pratinas, était le plus célèbre représentant de la science musicale. Les parties les plus développées de ce travail sont les rapports d'Eschyle avec Sophocle et la représentation

1. Un grammairien, nommé Istros, l'avait nié.

2. Il se peut cependant, ce que Lessing conteste, que le père possédât des fabriques où ses esclaves travaillaient.

de la première pièce de ce dernier. Lessing, dans son admiration absolue pour Sophocle, ne veut pas admettre qu'Eschyle, comme le disent quelques anciens écrivains, ait été le *maître* de Sophocle. Il faudrait s'entendre sur le mot *maître*. Il est certain que le génie ne se transmet pas, qu'Eschyle n'aurait pu enseigner l'art tragique à Sophocle. Mais ce n'est pas dans ce sens que les Anciens l'entendaient. Il y avait des traditions pour la mise en scène, et nous savons que les auteurs dramatiques n'étaient pas seulement poètes, mais aussi régisseurs et acteurs; c'est pourquoi l'art dramatique était presque exclusivement cultivé dans certaines familles[1]. Or, il est incontestable que les inventions ou améliorations techniques et les conseils pratiques d'Eschyle ont pu souvent servir au jeune Sophocle. Ce qui est encore plus important, c'est la transformation des mythes et des légendes par le père de la tragédie. Sophocle a très souvent repris des sujets traités par Eschyle. Si le premier montre plus de psychologie, plus de profondeur dans l'analyse des passions, il reste néanmoins le disciple du maître pour le fonds religieux des mythes. L'œuvre immortelle d'Eschyle est justement d'avoir transformé les légendes de l'épopée pour les rendre aptes aux jeux dramatiques et d'y avoir mis un élément moral qui constitue leur vitalité. Aucun poète tragique n'a exprimé des idées

1. Voy. W.-C. Kayser, *Historia critica tragicorum græcorum*, p. 25.

morales plus profondes que l'auteur de l'*Orestie.* C'est ce que Lessing n'a pas vu ; s'il croit à l'inimitié des deux poètes, c'est qu'il attache trop de foi à des anecdotes qui n'ont aucune certitude.

L'année où la première pièce de Sophocle fut représentée est une date souvent discutée. Lessing s'y arrête aussi. Plutarque, à ce propos, dit que le jeune Sophocle luttait pour la palme avec Eschyle; le public était divisé sur le choix du vainqueur. En ce moment arrive Cimon, qui vient de remporter une victoire sur l'île de Scyros et rapporte à Athènes les ossements de Thésée. L'archonte Apséphion[1] le retient, ainsi que ses neuf collègues, pour juger les pièces. Sophocle remporte la victoire; Eschyle, blessé par ce jugement, quitte Athènes[2]. On sait aujourd'hui que la campagne de Cimon n'a pas eu lieu sous l'archonte Apséphion ; qu'Eschyle n'a pas quitté Athènes en 468, date de cette représentation, et que par conséquent l'anecdote n'a aucune valeur historique. Lessing discute savamment, à propos des juges dans les jeux dramatiques, quelques passages des *Grenouilles*, et arrange avec beaucoup d'adresse tout le récit de Plutarque; mais il ne tombe juste que dans la recherche du titre de la première pièce donnée par Sophocle. A l'appui d'un passage de Pline[3], il démontre ingénieusement que c'était le

1. Lessing et même Patin (*Tragiques grecs,* I, p. 41) l'appellent Aphepsion.

2. Plutarque, *Vie de Cimon*, chap. VIII.

3. *Hist. natur.*, XVIII, 65.

Triptolème, où le poète a représenté les bienfaits dus au culte de Déméter en Éleusis[1].

Sophocle, à cause de la faiblesse de sa voix, dut renoncer à jouer dans ses pièces, mais il paraissait dans son *Thamyris* avec la cithare et dans la *Nausicaa* jouant à la balle. Lessing émet une hypothèse à propos du masque de Thamyris, qui représentait ce héros voyant et aveugle à la fois. Cette idée lui avait été suggérée par le travail de Du Bos sur les « Représentations théâtrales chez les Anciens » qui avait été traduit dans la *Bibliothèque théâtrale*. Lessing démontre également que *Nausicaa* est la même pièce que les *Blanchisseuses* (Πλύντριαι)[2], qui était probablement un drame satyrique, genre dont les sujets étaient souvent empruntés à l'*Odyssée*. Puis il passe aux innovations de Sophocle qui introduit le troisième acteur et diminue le rôle du chœur. Le fameux passage de Suidas disant que Sophocle a commencé à faire jouer une seule pièce tandis qu'auparavant on jouait des trilogies, n'arrête pas plus longtemps notre commentateur. Il croit que Sophocle a introduit cette innovation très tard ou bien qu'elle ne fut pas acceptée par tous les poètes tragiques. Après de nombreuses discussions[3] on croit aujourd'hui

1. Dans la dernière note du *Laocoon* (chap. XXIX), Lessing a inséré cette discussion sur la première pièce de Sophocle. Winckelmann disait que la première tragédie de Sophocle était l'*Antigone*.

2. Voy. Welcker, *Die griechischen Tragödien*, I, p. 227 ; Nauck, *Tragicorum græcorum Fragmenta*, p. 228 (2e éd.).

3. Voy. Bernhardy, *Geschichte der griechischen Poesie*, II/3,

que Sophocle a probablement toujours représenté quatre pièces, comme tous ceux qui luttaient contre lui. La notice de Suidas est tellement obscure que nous ne pouvons rien en tirer. Il est vraisemblable qu'elle veut dire ceci : tandis que les trilogies d'Eschyle donnaient le développement d'un seul mythe, chaque pièce de Sophocle vit de sa vie propre et constitue une action distincte et complète.

Lessing s'occupe aussi des fragments, mais il ne cite que le titre de trois pièces perdues : *Athamas*, *Erechtheus* et *Thyeste*. Il reconstruit en quelques lignes leur sujet dans la manière où il voudrait les voir mises sur la scène. — Les détails qui se rapportent aux dernières années de Sophocle, à l'accusation portée contre lui par ses fils, à sa mort et à son enterrement sont du domaine de la légende. Lessing ne fait que rassembler les notices et paraît attacher trop de foi à ces racontars.

Il y a des parties brillantes dans cette biographie

2, p. 35. — O.-F. Gruppe, *Ariadne*, p. 37, et surtout A. Schöll, *Gründlicher Unterricht über die Tetralogie des attischen Theaters*, Leipzig, 1859. — M. Croiset, *Revue des Études grecques*, I, p. 369-380, et *Hist. de la litt. grecque*, III, p. 243. — Freericks (dans les *Commentationes philologæ... O. Ribbeckio*, p. 203, 1888) croit que l'innovation de Sophocle consistait à faire concourir chaque jour de la fête une seule tragédie des trois concurrents, tandis qu'auparavant on jouait les quatre pièces d'un poète le même jour. Cette opinion émise d'abord par C.-F. Hermann est partagée également par Œhmichen. Voy. *Berl. Phil. Wochenschrift*, 1887, n° 34.

fouillée ; les commentateurs de nos jours lui donnent tous les éloges. Schneidewin[1] lui assigne une place éminente parmi les *Vies* de Sophocle, et Bergk dans l'introduction à son édition de Sophocle, dit : « Quoique le livre ne soit pas achevé, *viri summi egregium ingenii acumen et doctrinæ copiam non desiderabis.* »

Le fragment de la traduction d'*Ajax*[2] probablement non retouché n'est pas assez fidèle et ne montre aucune des qualités que possèdent les autres traductions de Lessing.

Après avoir écrit la vie du poète grec, Lessing s'occupe de ses pièces, parmi lesquelles le *Philoctète* est traité avec beaucoup de finesse dans le *Laocoon*[3]. Philoctète est le type de l'héroïsme souffrant ; cette tragédie de Sophocle trouva un grand admirateur dans Diderot, qui oppose le naturalisme de la tragédie grecque au caractère conventionnel des pièces françaises[4]. La traduction du *Théâtre* de Diderot suivie du traité *De la Poésie dramatique* date de 1760 ; la même année, Lessing s'occupe de Sophocle et prépare peu à peu, à Breslau, son *Laocoon*. Il choisit comme point de départ cette phrase de Winckelmann sur la pièce de

1. Édition de l'*Ajax*, introduction, p. 2.

2. *Œuvres*, XI, 1, p. 949. Ce sont les soixante premiers vers de la pièce.

3. Chap. I et surtout chap. IV.

4. Voy. *Entretiens sur le Fils naturel*, *Œuvres*, éd. Assézat, VII, p. 120. — J. Elias Schlegel, dans sa lettre critique à son frère (1739), prend également le *Philoctète* comme point de comparaison entre la tragédie grecque et la tragédie française.

Sophocle : « Laocoon souffre comme le Philoctète de Sophocle. » Mais comment souffre celui-ci ? demande Lessing. Les plaintes, les cris dont sa douleur remplissait le camp, en troublant toutes les cérémonies religieuses, retentissaient non moins terribles dans l'île déserte, et le poète n'avait nullement l'intention de les affaiblir. Ces exclamations plaintives, ces gémissements qui remplissent tout un acte, n'étaient que l'expression naturelle de la douleur physique et les Grecs ne rougissaient d'aucune des faiblesses humaines. Philoctète, comme Hercule dans les *Trachiniennes*, gémit, pleure et crie ; et le Laocoon de Sophocle n'était certes pas plus stoïque que Philoctète ou Hercule. On croirait, continue-t-il, que parce que le drame est destiné, par le jeu de l'acteur, à devenir une peinture vivante, nos yeux et nos oreilles doivent être péniblement affectés lorsque nous percevons des signes de douleur si violents et si retentissants. La douleur physique n'est généralement pas susceptible d'éveiller la même compassion que les autres maux. Mais le génie de Sophocle a prouvé le contraire ; Philoctète est un des chefs-d'œuvre de la scène. Avec quel art le poète n'a-t-il pas fortifié et étendu l'idée de la douleur physique ! Il a choisi une blessure et non une maladie interne parce qu'on peut donner une représentation bien plus vive de la première que de la seconde. Cette blessure était un châtiment divin, et les blessures divines sont terribles. L'ulcère de Philoctète ne mordait pas seulement son pied ; par instants il envahis-

sait tous ses membres et les brûlait jusqu'aux os, comme la tunique de Nessus s'attachant au corps d'Hercule lui dévorait les entrailles. Après une attaque plus violente, le malheureux tombait dans un sommeil stupéfiant où sa nature épuisée reprenait de nouvelles forces pour de nouvelles souffrances. Sophocle a bien senti que la souffrance physique, à elle seule, ne suffirait pas à exciter la compassion. Philoctète souffre aussi moralement ; il est complètement privé de la société humaine, il est exposé à la faim et à toutes les incommodités de la vie dans son île déserte. Un homme placé dans ces conditions, mais qui se porterait bien, comme Robinson Crusoé, n'exciterait pas notre pitié[1]. Entourez un homme malade d'amis empressés qui ne le laissent souffrir d'aucune privation et qui s'efforcent d'alléger ses maux, notre pitié ne durera pas longtemps. C'est pourquoi un Philoctète amoureux, entouré d'une jeune princesse, comme l'a représenté Châteaubrun n'est nullement tragique. Sophocle nous montre le désespoir sous sa forme la plus terrible ; la pitié n'est jamais plus excitée que par l'image du désespoir. Cette pitié augmentera encore quand nous verrons le

1. Est-ce cette indication de Lessing qui a amené Paul de Saint-Victor à faire un parallèle ingénieux entre Philoctète et Robinson Crusoé ? (*Deux Masques*, vol. II, p. 106.) — La conjecture que Lessing fait dans la note du chapitre IV (p. 37) à propos du mot κακογείτονα (vers 692) et la traduction de ce terme sont justes. Voy. l'édit. de Schneidewin et celle de Tournier.

héros privé de son arc, seul moyen qui lui reste pour soutenir sa misérable vie.

Si après l'effet de l'ensemble, dit Lessing, on examine les scènes isolées dans lesquelles Philoctète n'est plus le malade abandonné, où il a l'espérance de quitter bientôt son île déserte, où tout son malheur se borne à la douleur physique, on ne trouvera nullement, comme l'a dit Adam Smith dans sa *Théorie des sentiments moraux,* que l'expression de cette douleur devient choquante, étant trop vive. Rien n'est plus illusoire que des règles générales appliquées à nos sentiments. Est-ce bien Lessing qui dit cela ? se demandera-t-on. Et où le dit-il ? Dans le *Laocoon*, qui ne paraît faire aucune concession aux sentiments, et où l'auteur déduit avec une exactitude mathématique les règles de ce qui doit nous plaire ou déplaire. La contradiction cependant n'est qu'apparente. Lessing distingue entre les sentiments et la sentimentalité ; s'il n'aime pas les poètes doucereux, les descriptifs, les larmes de Werther, il a, par contre, très bien compris la douleur physique d'Hercule, de Philoctète et de Laocoon ; il a goûté toute la poésie que les anciens chefs-d'œuvre ont pu tirer de ces malheurs que le stoïcien affecte de mépriser, mais qui ne cessent de nous émouvoir. Nous pouvons admirer et plaindre les vrais héros qui, au milieu des souffrances, donnent des preuves de fermeté. Si la douleur les fait crier, ils aiment pourtant mieux se résigner à la prolongation de cette douleur que de changer la moindre chose à leur manière de penser.

Tel est Philoctète. Chez les anciens Grecs la grandeur morale consistait en un amour constant pour ses amis comme en une haine immuable pour ses ennemis. Cette grandeur se retrouve chez Philoctète au milieu de son martyre. Sa douleur ne lui fait pas oublier ses amis tombés sous les murs de Troie, mais elle ne le fait pas non plus pardonner à Ulysse, ni consentir à servir ses vues intéressées. Il faut l'intercession de l'autre martyr-dieu, de celui qui lui a légué son arc, pour qu'il quitte son île. Cicéron dans les *Tusculanes*[1], en parlant de la manière dont il faut supporter la douleur physique, entend bien les plaintes et les cris de Philoctète, mais il ne remarque pas la fermeté de sa conduite. Le théâtre, dit Lessing, n'est pas une arène ; les maximes stoïques étaient bonnes pour les gladiateurs qui devaient souffrir avec bienséance, car leurs blessures, leur mort servaient à divertir le spectateur ; la pitié ne devait pas être excitée à ce spectacle, mais le but de la tragédie est justement de produire ce sentiment. Il faut que les héros montrent des sentiments et expriment leur douleur, autrement ce ne seraient que des spadassins en cothurne, dénomination qui convient à tous les personnages des tragédies attribuées à Sénèque[2]. Les spectacles des gladiateurs, dit Lessing, sont la cause de la médiocrité des Romains dans l'art tragique. Ces scènes de mort artificielles se reflètent dans l'enflure et la rodomontade des pièces romaines, tandis que la tra-

1. II, chap. VII.
2. Voy. plus haut, p. 90.

gédie grecque représente des héros humains, qui ne sont ni amollis, ni endurcis, mais qui paraissent tantôt l'un, tantôt l'autre. C'est le type le plus élevé que la sagesse puisse créer et l'art imiter.

Et avec quelle finesse Sophocle dispose les autres personnages de sa pièce! Il les intéresse tous au sort de Philoctète, de telle sorte que l'impression produite sur eux par ses cris n'est pas la seule chose qui les occupe. Le spectateur s'arrête donc moins à la disproportion de leur pitié avec les cris qu'au changement que produit cette pitié dans leurs sentiments et dans leurs projets. Néoptolème aurait peut-être poussé jusqu'au bout sa supercherie, mais voilà que s'annoncent les terribles douleurs de Philoctète. Il lui est impossible de les cacher ; c'est l'explosion de la nature qui ramène Néoptolème à la nature. Dans les *Trachiniennes*, Sophocle emploie ce même artifice. Il joint, chez les assistants, un autre sentiment à celui de la pitié : l'attente où l'on est de savoir si un dieu accourra à l'aide d'Hercule, ou s'il doit succomber au mal. Lorsque l'issue est connue par le rapprochement des oracles, Hercule devient calme et se reproche d'avoir montré tant de faiblesse. N'oublions pas qu'Hercule est un dieu, Philoctète n'est qu'un homme ; l'homme n'a jamais honte de ses plaintes. « Nous ne croyons plus aux demi-dieux, mais chez nous le moindre héros doit sentir et agir comme un demi-dieu. »

C'est par ces mots que Lessing termine ces pages exquises. Jamais, dans l'Allemagne du XVIII[e] siècle,

on n'avait analysé une tragédie antique avec tant de goût. Ce chapitre du *Laocoon* a servi de modèle à de nombreux critiques du théâtre ancien. Si *Philoctète* fut placé longtemps au premier rang parmi les tragédies de Sophocle, c'est grâce à cette étude de Lessing. Celle-ci faisait probablement partie du travail d'ensemble qu'il voulait consacrer à son poète favori. La critique de nos jours assigne à cette pièce sa véritable place dans l'œuvre de Sophocle, bien au-dessous d'*Œdipe*, de l'*Antigone* et de l'*Ajax*. C'est une œuvre de vieillesse uniquement remarquable par la peinture des caractères.

Dans la *Dramaturgie* nous rencontrons assez souvent le nom de Sophocle, mais Lessing ne lui consacre pas de pages qui soient à relever. On s'attendrait pourtant à le voir traiter avec plus de détails le modèle d'où Aristote a tiré ses théories, théories qui forment la base de toute la *Dramaturgie*. Une seule fois cependant il en parle un peu plus longuement. Dans la discussion sur les caractères tragiques et comiques[1], Lessing cite un passage de Hurd, où le savant commentateur anglais de l'*Art poétique* d'Horace établit dans quelle mesure la généralité convient aux caractères tragiques, lors même qu'ils seraient simplement particuliers. Hurd, comme Lessing, comprend le jugement souvent cité de Sophocle, qu'il peignait les hommes tels qu'ils devraient être et qu'Euripide les peignait

1. Art. 94 et 95.

tels qu'ils sont, dans ce sens que Sophocle avait élargi la conception étroite qui naît de l'observation des caractères individuels et en avait fait une idée complète de l'espèce ; Euripide, au contraire, arrêta trop son regard sur le particulier, absorba l'espèce dans l'individu, et, par conséquent, peignit des caractères naturels et vrais d'après les modèles qu'il avait sous les yeux. A l'appui de son opinion, Hurd prend comme exemple le caractère d'Électre. Sophocle et Euripide ont traité ce sujet. Euripide dans la scène entre Électre et Oreste, avant que l'héroïne sache qu'il est son frère, fait dire à Électre : « Que je meure, pourvu que je répande le sang de ma mère ! » Hurd trouve, et Lessing l'approuve, que la dureté de cette expression nous choque un peu, quoiqu'elle ne soit pas contraire à la nature. Sophocle n'a pas jugé à propos d'aller si loin; chez lui Électre, dans les mêmes circonstances, dit seulement : « Maintenant, à toi l'exécution ! Mais si j'étais restée seule, crois-moi : de deux choses l'une, ou je me serais affranchie avec honneur, ou je serais morte glorieusement. » Sophocle est donc plus près de la vérité qu'Euripide. — Mais Hurd et Lessing ont-ils donc oublié le mot beaucoup plus terrible que profère Électre chez Sophocle, lorsqu'elle entend les cris de sa mère qui se débat sous le glaive d'Oreste? Ce « Frappe, frappe encore une fois », est le mot le plus atroce de la scène tragique. Dans le théâtre de Sophocle ce n'est certes pas le caractère d'Électre qu'il faut citer comme étant supérieur à celui d'Euripide. C'est Eschyle qui, dans

cette circonstance, est le plus humain des trois poètes. Dans les *Choéphores*, Électre disparaît au moment où le fils va tuer sa mère et le châtiment suit le crime, tandis que chez Sophocle le couple criminel ne manifeste aucun remords, et chez Euripide tout finit par un mariage entre Pylade et Électre, tandis qu'Oreste quitte le pays. Chez Sophocle et chez Euripide la grandeur tragique des Euménides fait défaut.

Le troisième poète tragique a beaucoup intéressé Lessing. Son théâtre si vivant et si varié reflète fidèlement le temps où l'art en Grèce perd la beauté pure et s'altère en s'enrichissant. Les personnages tragiques d'Euripide ont beaucoup plus de ressemblances avec ceux du théâtre moderne que les héros d'Eschyle ou de Sophocle. Lessing qui ne voit dans les Anciens que des sources auxquelles la poésie nationale peut être renouvelée, avait reconnu que les pièces d'Euripide devaient exercer la meilleure influence sur la scène moderne. Loin de se laisser rebuter par la verve railleuse d'un Aristophane, dont les critiques exagérées peuvent être de mise dans une comédie, mais non dans un « Cours de littérature dramatique », Lessing, sans ignorer la différence entre Sophocle et Euripide, différence motivée par l'esprit du temps, reconnaît dans le troisième tragique un génie égal aux plus grands poètes. Sophocle, Euripide et Shakespeare sont opposés aux poètes tragiques français comme étant rarement en contradiction avec les règles essentielles d'Aristote[1].

1. *Dramaturgie*, art. 81. *Œuvres*, VII, p. 395.

Lorsque Lessing écrivait sur les tragédies de Sénèque (1754) il ne se rendait pas encore assez compte de la grandeur des tragédies grecques. Il n'hésitait pas à dire que les prologues d'Euripide trahissaient plutôt le manque d'art que l'art lui-même[1] ; à trouver que l'*Hercule furieux* du poète romain est, sous certains rapports, supérieur à celui d'Euripide, quoique même alors il reconnût la simplicité et le naturel du maître et les rodomontades de l'imitateur[2]. Mais, plus tard, alors qu'il appelait les héros de la tragédie romaine des « spadassins en cothurne », l'œuvre d'Euripide lui inspira la plus grande admiration. Il n'a pas écrit beaucoup sur le poète et ses pièces, mais partout où il parle de lui, il le fait avec enthousiasme.

Dans la longue comparaison des *Mérope* de Maffei et de Voltaire[3], Lessing rappelle incidemment une tragédie perdue d'Euripide intitulée *Cresphonte*, où le poète grec avait traité un sujet plein de scènes émouvantes. Aristote, dans sa *Poétique*, en parle avec éloge et Plutarque dit que les spectateurs y admiraient surtout la scène où la mère affolée, croyant voir l'assassin de son fils dans l'étranger qui se présente chez le roi Polyphonte, prend une hache pour tuer l'hôte qui est justement son propre fils. Mais le petit nombre de fragments, pour la plupart des maximes et des pensées

1. Voy. *Œuvres*, XI, 1, p. 408.
2. Voy. plus haut, p. 94.
3. *Dramaturgie*, art. 36-51 ; sur *Cresphonte*, art. 39 et 40.

morales[1], ne jettent pas la moindre lumière sur l'économie de la pièce. Il est probable que la CLXXXIV^e fable d'Hygin, à laquelle Maffei fit allusion, contient le sujet de cette tragédie[2]. A l'aide de ces seules indications, Lessing démontre la supériorité de la pièce grecque qui, malgré sa simplicité, avait ému les spectateurs. Maffei en a changé la trame et n'a développé que la situation dramatique dont parle Plutarque. Les beautés ne manquent pas dans la pièce du poète italien, mais son plan est moins heureux que laborieux et tourmenté; ses caractères sont dessinés d'après les analyses des moralistes plutôt que d'après l'expérience de la vie; chaque fois qu'il s'est écarté du modèle grec il a fait un faux pas. Et Voltaire qu'a-t-il fait de cette pièce? On connaît le reste. *Mr. de Voltaire* succombe sous l'érudition de son critique acerbe, qui connaît non seulement les pièces complètes des tragiques grecs, mais déniche même leurs fragments. Que de recherches pour élucider une question[3] ! Le titre de la

1. Voy. Nauck, *Fragmenta Tragicorum græcorum*, p. 498-501 (2e éd.).

2. Lessing a reconnu que la CLXXXIV^e fable fut détachée de la CXXXVII^e; dans nos éditions ces deux parties sont réunies. Il a de même découvert un fragment de la tragédie en question dans Plutarque (*Magna Moralia*, éd. Dübner, II, 1221, 998 E); Valckenaer (*Diatribe in Euripidis perditorum dramatum reliquias*, chap. XVIII, p. 187) l'avait déjà publié, mais il ne se trouvait pas dans l'édition de Barnes dont se servait Lessing.

3. Ainsi le fragment de *Cresphonte* qui se trouve dans Polybe et deux autres fragments ne s'accordent pas avec le récit

pièce grecque lui-même présente des difficultés. Si la reconnaissance et la vengeance du plus jeune fils formaient le sujet principal, comment la tragédie pouvait-elle s'appeler *Cresphonte?* C'était le nom du père, mais le fils s'appelait Æpitus ou Téléphonte; or, le père doit être mort très longtemps avant le commencement de l'action. A-t-on jamais entendu parler, dit Lessing, d'une tragédie portant le nom d'un personnage qui n'y paraît pas? Lessing n'a-t-il pas connu le *Pompée* de Corneille? N'est-il pas injuste en accusant celui-ci d'avoir appelé, sans fondement, le fils, Cresphonte, pour se tirer de cette difficulté! Welcker croit[1] que dans la pièce d'Euripide, l'ombre de Cresphonte, disait le prologue, ce qui justifierait le titre. Wecklein combat cette hypothèse[2] et donne raison à Corneille contre Lessing. Ennius aussi avait donné le nom de Cresphonte au fils; il est donc probable que dans la tragédie grecque qu'il a imitée, il portait ce nom.

Au cours de sa discussion, le dramaturge parle aussi

d'Hygin, parce qu'ils permettent de conclure que le meurtre de Cresphonte et de ses deux fils aînés a dû former une partie de l'action elle-même. — Quand on étudie les fragments du *Cresphonte* d'Ennius on voit que le poète latin a pris aussi comme modèle une autre pièce que celle d'Euripide. Nous pouvons donc supposer qu'à l'époque de la décadence il y avait encore une autre pièce intitulée *Cresphonte*. Voy. O. Ribbeck, *Die römische Tragödie*, p. 186.

1. *Die griechischen Tragödien*, II, p. 831.

2. Voy. *Festschrift für Ludwig Ulrichs*, p. 1-23; *Ueber den Kresphontes des Euripides.*

des coups de théâtre qu'il condamne, à l'exemple de son maître Diderot. Il insiste, comme le critique français, sur l'inutilité et la pauvreté de tous ces mystères et de ces brusques surprises ménagés au spectateur. Voulant prouver que les Anciens évitaient autant que possible ces moyens artificiels, il cite les prologues d'Euripide[1]. L'opinion de Lessing sur leur emploi est ingénieuse, mais elle ne résout qu'une partie de la question et ne peut pas s'appliquer à toutes les tragédies d'Euripide. Celui-ci, dit Lessing, était si sûr de son fait qu'il montrait presque toujours d'avance aux spectateurs le but où il voulait les conduire. Il défend le poète contre les attaques d'Hédelin, qui disait que les prologues détruisaient tout l'agrément de la pièce. Non, s'écrie Lessing, le plus tragique des poètes tragiques n'avait pas une idée si mesquine de son art; il savait que cet art est susceptible d'une perfection beaucoup plus haute et que la satisfaction d'une curiosité puérile est le moindre but auquel il doive prétendre. Il se permettait d'émouvoir ses spectateurs non pas tant à l'aide des faits que par la manière dont il les présenterait. Tout le reproche qu'on peut faire à Euripide, c'est de mêler le genre narratif au genre dramatique. Mais qu'entend-on par le mélange des genres? demande Lessing, devenu presque infidèle aux rigoureuses déductions qu'il avait établies dans le *Laocoon*. Il veut bien qu'on sépare les genres aussi exactement

1. Art. 48 et 49.

que possible dans les traités dogmatiques, mais si un homme de génie, dans des vues plus hautes, en fait entrer plusieurs dans un seul et même ouvrage, il faut oublier le livre dogmatique, et voir seulement si l'auteur a réalisé son dessein. Emporté par la défense de son auteur, le dramaturge semble oublier qu'Aristote a fait précéder l'éloge d'Euripide des mots εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ[1], qui pourraient bien se rapporter en partie à l'emploi des prologues. Cela n'arrête pas Lessing ; il soutient que les prologues, loin de prouver l'impuissance du poète, ajoutaient une beauté de plus à la tragédie. Toutes les pièces d'Euripide, dit-il, sont parfaitement complètes et intelligibles sans ces prologues ; voyez *Ion*, *Hécube*. Si nous ne savions pas qu'Ion est le fils de Créuse, qui veut le faire emprisonner, qu'Ion veut arracher sa mère de l'autel pour la livrer à une mort ignominieuse ; si nous ignorions qu'Hécube, le jour même où elle se voit obligée de livrer sa fille au sacrificateur, doit voir aussi la mort

1. *Poétique*, chap. XIII : « Aussi Euripide, *s'il pèche par la conduite de ses drames*, paraît au moins le plus tragique des poètes » (trad. Egger). — Voy. C. Schwabe dans *Jahrb. für Philologie*, vol. CIX, p. 97. *Aristoteles als Kritiker des Euripides*. L'auteur croit que l'éloge d'Aristote ne se rapporte qu'à une bonne représentation des pièces d'Euripide et que le blâme l'emporte sur l'éloge. M. Croiset pense que le mot τραγικώτατος se rapporte aux reconnaissances, *op. cit.*, III, p. 316. tandis que M. P. Decharme, dans son beau livre sur *Euripide et l'esprit de son théâtre* (p. 240), y voit l'éloge du poète de la pitié, par excellence.

du dernier fils qui lui reste : peut-on croire que ces pièces seraient plus belles parce qu'il y aurait des surprises saisissantes ? Le poète n'attachait aucun prix à cette incertitude et à cette attente. D'où naîtraient d'ailleurs la crainte et la pitié si nous ne savions pas d'avance qu'Ion est le fils de Créuse ? Quand Aristote appelait Euripide le plus tragique des poètes tragiques, il pensait entre autres choses à cet art qui consiste à montrer longtemps d'avance aux spectateurs tous les malheurs qui doivent fondre sur les personnages. Le poète inspire ainsi de la pitié pour ses héros, dans le temps même où ils se croient encore loin d'être un sujet de pitié. Ce qu'Euripide a appris de Socrate, ce n'étaient certes pas les belles pensées morales que nous trouvons dans ses pièces, c'est la connaissance de soi-même et des hommes, la recherche en tout des voies de la nature les plus unies et les plus courtes et à juger de chaque chose d'après le but où elle tend[1].

Cette explication qui attribue aux prologues un but artistique est beaucoup plus probable que celles de

1. Les rapports de Socrate avec Euripide appartiennent au domaine de la légende. Voy. l'éd. de l'*Hercule* par Wilamowitz-Moellendorf, vol. I. *Einleitung in die attische Tragödie*, p. 23, et l'article de M. Weil sur cet ouvrage (*Journal des Savants*, janvier 1890, p. 56). — Decharme, *op. cit.*, p. 42. — Signalons un lapsus dans l'excellente traduction de la *Dramaturgie* par Suckau, p. 239, « de là (du commerce d'Euripide avec Socrate) vient *le sérieux* qu'il a porté dans son art » ; les bonnes éditions donnent : *was ihn zu dem Ersten in seiner Kunst machte ;* le texte de Suckau avait probablement *Ernst.*

G. Schlegel[1] et de G. Hermann[2]; Euripide, selon eux, aurait eu recours à cet expédient pour indiquer aux spectateurs les changements opérés par lui dans les mythes courants. Un autre philologue[3] croit même que la qualité des spectateurs ayant changé par suite de l'entrée gratuite au théâtre, établie par Périclès. le poète se vit dans la nécessité d'expliquer à ses auditeurs moins instruits la marche de l'action. Pourquoi Sophocle qui fit représenter des pièces en même temps qu'Euripide, n'aurait-il pas usé du même moyen pour éclairer son public qui, d'ailleurs, n'était jamais assez inculte pour ne pas connaître ses légendes? Il est plus probable qu'Euripide, outre les motifs indiqués par Lessing, se servait des prologues parce qu'il ne traitait pas à la manière d'Eschyle tout un mythe dans trois pièces; souvent il voulait indiquer ce qui s'était passé avant l'action et ce qui devait s'ensuivre; quelquefois le prologue maintient l'unité de la pièce, quand celle-ci se compose de légendes que d'autres poètes ont traitées dans plusieurs pièces. Quoi qu'il en soit, l'innovation fut accueillie avec faveur par Ménandre et les autres poètes comiques; c'est l'origine des prologues dans les comédies de Plaute et de Térence et peut-être même de Shakespeare[4].

1. *Cours de Littérature dramatique*, leçon v.

2. Introduction à son édition de l'*Électre* de Sophocle, p. x.

3. Firnhaber, *Ueber den Prolog des Euripides, Jahrb. für Philologie*, supplément vol. IV.

4. Sur les qualités dramatiques de quelques-uns de ces prologues, voy. Decharme, *op. cit.*, p. 401 et suiv.

Lessing cite seulemcnt les deux tragédies, *Hécube* et *Ion*, pour montrer le but artistique des prologues. Dans *Hécube*, dit-il ailleurs[1], le poète tragique peut apprendre comment une reine doit parler. En effet, rien de plus pathétique que la plainte de cette mère assistant à la ruine de toute sa maison. *Ion* surtout, cette idylle religieuse d'une grâce enchanteresse, fascinait Lessing. Dans la *Dramaturgie* il en parle avec admiration ; dans ses *Notes*[2] il reconnaît dans le commencement de la pièce, alors qu'Ion chasse les oiseaux qui tournoient autour des offrandes et prend un balai pour nettoyer les dalles du portique[3], le goût d'Euripide pour la peinture de la vie domestique. Il lui reproche toutefois de trop moraliser et de s'attarder à des descriptions quand l'action ne devait pas s'arrêter un seul instant ; il parle des inconvénients du chœur et du rôle repoussant que joue le pédagogue qui excite Créuse au meurtre et à

1. *Dramaturgie*, art. 59.

2. *Philologischer Nachlass*, *Œuvres*, XIII, 1, p. 288. — Note 8 exprime à propos du prologue d'*Ion*, qu'on suppose aujourd'hui interpolé (v. Bernhardy, *Griech. Lit.*, II/3, II, p. 433), la même opinion que nous trouvons dans la *Dramaturgie*, ce qui prouve que ces notes sont antérieures à 1767-68. — Bernhardy, *ibid.*, p. 435, appelle l'opinion de Lessing . *Kühn und witzig.*

3. Dans un fragment théologique, Lessing se compare modestement à Ion, en citant les vers grecs : « Le noble emploi, ô Phœbus ! de veiller ainsi à ta porte, d'honorer le siège de tes oracles ! » seulement au lieu du mot Φοῖβε il mit Χρίστε, voulant ainsi indiquer dans quel sens il prit ses querelles théologiques. Voy. *Œuvres*, XVII, p. 163. *Bibliolatrie.*

l'incendie ; mais il se trompe en disant qu'Euripide a attaqué la vraie religion. Il s'élève seulement contre les fausses croyances, les oracles et la superstition des prêtres ; il trouve pour les flétrir des accents inspirés par une foi vive et ardente.

La tragédie après Euripide était à peu près inconnue au temps de Lessing. On connaissait de nom quelques contemporains des grands tragiques, comme Aristarque de Tégée, Néophron, Ion, Achæus d'Érétrie et Agathon, parce qu'Aristote et Aristophane les mentionnent, mais on croyait ordinairement qu'avec Euripide la tragédie était morte. Un passage des *Grenouilles*[1], où Bacchus se plaint de « ces grappillons oubliés sur la vigne tragique, de ces babillards, gazouillant comme des hirondelles, de ces corrupteurs de l'art », fut pris au pied de la lettre, longtemps encore après Lessing. En cela, on se trompait ; la décadence n'était pas tellement profonde. Le génie de la race hellénique n'était pas éteint. Nous n'avons qu'à lire attentivement la *Poétique* d'Aristote et nous verrons que, loin de nier le développement de la tragédie après les trois grands poètes, le Stagirite croit au contraire qu'elle est capable de se perfectionner ; il cite même avec éloge quelques pièces contemporaines. La tradition gardée dans les familles des grands poètes, le développement des jeux scéniques dans d'autres villes qu'Athènes, l'art consommé des comédiens : tout prouve que la tragédie était loin

1. Vers 92 et suiv.

de disparaître. Seulement les légendes mythologiques avaient été si souvent traitées qu'il était difficile de varier les sujets; c'est pourquoi on voit quelques essais de drame historique. Euripide est considéré comme modèle; son culte se répand de plus en plus et on accueille, hors d'Athènes, ses pièces avec enthousiasme. Il est bien difficile de se faire une idée nette de cette éclosion de l'art tragique, et cela était presque impossible à l'époque de Lessing, lorsqu'on n'avait pas encore recueilli tous les fragments et qu'on n'avait pas rapproché tous les jugements de l'antiquité à ce sujet.

Si nous passons de la tragédie à la comédie grecque, nous trouverons peu de chose dans l'œuvre de Lessing. La raison en est bien simple. La comédie grecque est représentée par Aristophane, les pièces de la comédie dite nouvelle étant, à quelques fragments près, perdues. Il se trouve donc que le genre de comédie qui ne peut plus servir de modèle nous est conservé, tandis que la comédie qui a inspiré les poètes romains et par eux les peuples modernes, n'existe plus. Or, Lessing ne cherche dans l'antiquité que ce qui peut être profitable à la littérature naissante en Allemagne. Les chefs-d'œuvre qui reflètent une époque déterminée, ou qui ne pourraient s'adapter sur nos scènes sans perdre toute leur saveur, l'intéressent peu. Il s'en occupe bien de temps en temps pour faire une remarque sur eux, mais non pas pour les analyser à fond ou les imiter. Il sait que les parabases demandent un autre public que le sien

et que c'est faire œuvre seulement de dilettante que de les transporter sur la scène moderne. Puis la *Poétique* d'Aristote ne dit pas grand'chose sur la comédie ancienne, et quand Aristote se tait, Lessing suit son exemple. Le Stagirite vivait lorsque le génie de Ménandre, de Philémon et de Diphile commençait à poindre. Il est prouvé que le nouveau genre lui semblait plus parfait que la comédie politique d'Aristophane; celle-ci d'ailleurs n'avait plus sa raison d'être, du moment que la liberté politique avait disparu, que le chœur était supprimé et les attaques contre les personnages en vue défendues. Enfin, Lessing trouvait que les bonnes comédies n'étaient pas rares en France; il n'a pas toujours fait l'éloge de Molière, mais il est probable qu'il eût été content si les Allemands l'avaient su bien imiter. Les comédies de Destouches et de Nivelle de la Chaussée lui semblaient des modèles dans un genre qu'il aimait beaucoup. Plaute et Térence pouvaient aussi fournir quelques bons exemples. L'étude de ces écrivains, pensa-t-il, serait plus salutaire à l'Allemagne que l'imitation d'Aristophane dont les allusions n'étaient même plus comprises au temps de Plutarque.

Cependant les rares passages où Lessing parle d'Aristophane, ce *favori mal élevé des Grâces*, comme l'appelle Gœthe, montrent qu'il l'a compris. Jamais il ne serait tombé dans le ridicule de quelques commentateurs allemands dont Müller-Strübing se moque si bien dans son ouvrage sur *Aristophane et la Critique*

historique[1]. Dans la dissertation sur Sophocle[2] il y a des remarques très judicieuses sur la dispute d'Eschyle et d'Euripide dans les *Grenouilles*. Lessing croit que le passage de Plutarque où celui-ci parle des jugements émis par Sophocle sur Eschyle[3], n'est qu'une paraphrase de ce qu'Aristophane fait dire à Euripide pour riposter au poète de l'*Orestie ;* Plutarque s'est probablement trompé de nom. Il se peut cependant que Sophocle, quoique très respectueux envers Eschyle, ait établi cette différence entre lui et son grand prédécesseur. — La même pièce d'Aristophane fournit à Lessing une remarque que la critique du XVIII[e] siècle aurait dû méditer. Pour juger Aristophane, dit-il[4], il faut connaître l'histoire, non seulement les grands faits de l'histoire politique, mais aussi les institutions et la vie privée des anciens Grecs.

Dans la *Dramaturgie*[5] Lessing, discutant sur la signification des noms dans la comédie, dit que les noms formés par les poètes indiquent tous, par leur étymologie et leur composition, le caractère des personnages, que le poète vise toujours la généralité et non pas le particulier. Il croit que même dans les comédies

1. *Aristophanes und die historische Kritik*, Leipzig, 1873; ouvrage qui fait époque dans l'exégèse historique du comique grec.

2. *Œuvres*, XI, 1, p. 897 et suiv., p. 913.

3. Ce jugement concerne le style pompeux, la boursouflure et les apparitions terribles des Euménides.

4. *Ib.*, p. 913, note *m*, où l'on trouve une bonne remarque sur la parabase des *Grenouilles*.

5. Art. 90 et 91.

d'Aristophane où nous rencontrons des noms véritables comme par exemple celui de Socrate, le poète se proposait d'attirer le ridicule non pas sur le seul Socrate, mais sur tous les sophistes qui se mêlaient de l'éducation de la jeunesse. De là une multitude de traits qui n'atteignaient pas Socrate. On méconnaîtrait l'essence de la comédie si on ne voyait dans ces traits qui ne portent pas, que de pures calomnies, et si on se refusait à les prendre pour ce qu'ils sont réellement, le développement d'un caractère qui se trouve ainsi élevé de l'individuel au général. Nous pensons que Lessing a raison; les controverses, pour savoir si Aristophane voulait porter sur la scène uniquement Socrate ou bien les sophistes auxquels il a donné son nom, sont vraiment oiseuses. Les contemporains d'Aristophane ne voyaient pas en Socrate ce que nous voyons en lui d'après les écrits de Platon. C'est bel et bien le philosophe réformateur qui a servi de modèle au comique, homme de la vieille Athènes, conservateur des traditions nationales, hostile aux innovations aussi bien dans l'éducation que dans l'art tragique. Seulement le portrait est grossi et il s'y mêle des traits qui conviennent à toute une catégorie d'esprits. Cependant Lessing n'a pas tout à fait raison quand il dit que l'usage des noms véritables n'était pas général dans l'ancienne comédie. Certes, là où le poète veut railler le peuple ou une caste en général, il choisit des noms fictifs indiquant suffisamment le caractère, mais quand il s'attaque à des personnalités politiques ou autres, il met tout

crûment leur nom sur la scène ; ainsi il nomme Cléon et Lamachos, les généraux Nicias et Démosthène, Euripide et Eschyle. Quand la satire est tout à fait fantaisiste, comme dans les *Oiseaux*, il n'y avait nul besoin de prendre des noms connus. Du reste, ce n'est qu'après la guerre du Péloponèse qu'on interdit les attaques directes; malgré cette défense, les poètes usaient encore quelquefois de ce procédé. Même dans les fragments de Ménandre nous trouvons diverses personnes désignées par leur nom véritable.

Les nombreux fragments que nous possédons de la comédie moyenne et nouvelle nous permettent aujourd'hui de nous faire une idée approximative de ce que le génie attique a fait dans ce domaine[1]. Au XVIIIe siècle on connaissait seulement Ménandre, le plus célèbre représentant de la comédie nouvelle. Son nom se trouve assez souvent dans la *Dramaturgie*. Un de ses fragments a inspiré une des comédies de Lessing, intitulée *Le Misogyne*[2]. Dans la discussion du *Bourreau de soi-même* et des *Adelphes* de Térence[3], Lessing ne

1. Voy. le premier volume des *Fragmenta Comicorum græcorum* par Meinecke, p. 271-303. — Grauert : *De mediæ Græcorum comœdiæ natura et forma*, dans *Rheinisches Museum*, 1re série (réd. Niebuhr), vol. II. — Les deux excellentes études de G. Guizot (1855) et de Ch. Benoît (1854) sur Ménandre ; O. Ribbeck : *Ueber die mittlere und neuere attische Komödie*, 1857 ; très bon travail pour le public lettré. Denis, *La Comédie grecque*, vol. II, p. 332 et suiv. Croiset, *op. cit.*, III, chap. XIII.
2. *Œuvres*, IV, p. 127, et *Collectaneen*, XIX, p. 430.
3. Voy. plus haut, p. 77 et suiv.

manque jamais de remonter à Ménandre, mais les fragments font défaut pour pousser la comparaison assez loin. Cela explique son vœu pour la conservation des comédies de Ménandre, de celles au moins que Térence a mises à contribution. Ailleurs[1], parlant de l'état pitoyable du théâtre allemand, des comédies où l'on ne trouve que des jeux de mots, des proverbes, Lessing attribue cette absence de vie, de force et de nerf à la jeunesse des écrivains. On croyait en Allemagne que des hommes faits doivent avoir des occupations plus sérieuses, se livrer à des études plus importantes ; que passé la vingt-cinquième année il n'était plus digne de s'occuper du théâtre. De là la faiblesse des comédies allemandes. Un jeune homme qui fait ses premiers pas dans le monde ne peut le connaître assez pour le peindre. Lessing s'appuie sur Plutarque qui dit que les premières pièces de Ménandre n'étaient nullement à comparer avec les suivantes et les dernières du même auteur. Mais celles-ci permettent de soupçonner jusqu'où il aurait pu aller s'il avait vécu plus longtemps. Et Ménandre a écrit cent cinq pièces et il est mort à cinquante-deux ans ! « De tous nos poètes comiques qui ne sont plus, continue le dramaturge, il n'y en a pas un seul qui ait atteint cet âge ; pas un de ceux qui vivent aujourd'hui n'y est encore parvenu, et pas un enfin n'a écrit le quart du nombre des comédies de Ménandre. Et la critique ne pourrait pas dire d'eux ce

1. *Dramaturgie*, art. 96.

qu'elle a bien pu dire de Ménandre?... Cependant qu'elle ose parler. » Elle a parlé avec beaucoup de franchise dans la *Dramaturgie,* mais l'autorité sur laquelle elle s'est appuyée était Aristote.

III

Gervinus appelle la *Dramaturgie* « l'étoile conductrice » de la littérature dramatique en Allemagne. Préparé par de longues études sur le drame antique, Lessing a donné dans les critiques théâtrales qui constituent la *Dramaturgie,* la quintessence de ses propres recherches et de ses vues sur l'art tragique et comique. Cette œuvre est devenue ainsi un code pour les écrivains dramatiques, mais ce code n'est en somme que l'explication intelligente et raisonnable d'un autre qui, depuis la Renaissance, a fait autorité dans toute l'Europe, la *Poétique* d'Aristote. Malheureusement ce traité étrange où sont tracées par un philosophe les règles d'un art qui avait produit en Grèce les plus beaux fruits, n'était pas toujours bien compris. On s'attachait trop à la lettre, sans remarquer que les conditions où l'art dramatique se développe dans les différents pays ne sont pas semblables partout. C'est par des savants, des Académies que ces lois furent déclarées inviolables. Malheur au génie qui se montrait rebelle à tous les préceptes déduits souvent par une fausse interprétation du texte

grec auquel on n'avait guère recours[1]. Surtout en Allemagne, Gottsched et les Suisses parlaient beaucoup d'Aristote, mais ils ne lisaient que l'*Art poétique* d'Horace, celui de Boileau et les dissertations de Corneille. C'est en 1753 que Curtius donna, d'après Dacier, la première traduction allemande de la *Poétique*. Lessing, attaché alors à la *Gazette de Voss*, en a rendu compte[2]. Il dit que de toutes les œuvres d'Aristote seules la *Poétique* et la *Rhétorique* ont conservé leur autorité et l'exercent même de plus en plus. Leur auteur était certainement un grand génie ; à peine son règne cessa-t-il dans le domaine de la philosophie qu'on s'aperçut d'une autre qualité brillante qu'aucun Arabe, ni aucun scolastique n'avait découverte. On a reconnu en lui le plus profond critique, et depuis ce temps il règne sur les poètes et les orateurs, comme jadis sur les péripatéticiens. Le fragment de sa *Poétique* est la source à laquelle tous les Horace, Boileau, Hédelin, Bodmer et même les Gottsched ont puisé leurs théories.

Mais ce n'est qu'en 1756 que Lessing s'occupa sérieusement de l'étude d'Aristote pour la poursuivre pendant douze ans au milieu de ses nombreuses occupations[3]. L'année même où Nicolaï a fondé la

1. Sur les études d'Aristote en France, voyez E. Egger, *L'Hellénisme en France*, leçons XIII, XIV, XXII et XXV.

2. Voy. *Œuvres*, XVIII, p. 266 (*Philosophische Schriften*).

3. En 1768 il pensait encore écrire un commentaire de la *Poétique*, du moins des parties concernant la tragédie. Voy. la lettre à Mendelssohn du 5 novembre 1768, p. 296.

« Bibliothèque des Belles-Lettres », le jeune libraire proposa en même temps un prix de cinquante thalers pour la meilleure tragédie et ouvrit sa *Revue* par un article sur l'art tragique. Mendelssohn, Lessing et Nicolaï composaient le jury; le prix fut décerné au *Codrus* de Cronegk[1]. A propos de ce concours une correspondance très intéressante s'engagea entre les juges à Berlin et Lessing qui était à Leipzig. Une vingtaine de lettres furent échangées depuis le mois de novembre 1756 jusqu'au mois d'avril 1757; celles du 18 décembre et du 2 avril sont les plus intéressantes[2] et résument les idées que Lessing avait alors sur la tragédie. Le but de l'art tragique est, selon lui, d'exciter la pitié, de nous rendre plus aptes à la ressentir, en un mot l'effet moral. Nicolaï, au contraire, voyait le but de la tragédie dans l'excitation des passions; il en avait distingué plusieurs sortes selon qu'elles excitent la terreur, ou l'étonnement, ou la pitié. Lessing est intraitable; il persiste à croire que la pitié seule doit être excitée, autrement le genre épique se confondrait avec le genre dramatique. Si l'épopée excite l'étonnement, l'admiration, il n'en est pas ainsi de la tragédie: les martyrs ne sont pas des héros tragiques. Le poète en

1. Cronegk (Johann-Friedrich), 1731-1759; sa pièce, comme dit Lessing dans la *Dramaturgie*, art. 7, a été couronnée moins comme un bon ouvrage que comme le meilleur de ceux qui ont alors concouru pour le prix. Le *Freigeist* de Brawe, qui était du nombre, fut jugé digne d'être imprimé.

2. *Œuvres*, XX, 1, p. 83 et 103.

éveillant la pitié rend les hommes compatissants et les dispose à toutes les vertus sociales. De même la comédie doit nous faire apercevoir le ridicule de nos défauts ; si nous en sommes capables nous l'éviterons et nous deviendrons ainsi meilleurs. On voit que Lessing ne comprenait pas encore bien la *Poétique* d'Aristote lors de cette discussion avec ses amis de Berlin. Mendelssohn s'occupait de la « Théorie des sensations » ; son correspondant discute avec lui sur les passions, l'admiration, la pitié, l'illusion, beaucoup plus que sur les théories dramatiques ; le nom d'Aristote se rencontre souvent, mais c'est seulement pour lui reprocher de ne pas avoir bien compris le sentiment de la pitié[1]. Lessing voudrait traduire φόβος par *crainte* et non par *terreur*, mais il n'est pas conséquent dans l'emploi de ces deux termes, puisque dans la première partie de la *Dramaturgie* il se sert partout du mot *terreur*.

Lessing fut amené, par cette correspondance, à étudier aussi la *Rhétorique* et la *Morale à Nicomaque ;* il reproche aux traducteurs et aux commentateurs de s'attacher trop exclusivement à la *Poétique* qui ne peut être comprise qu'à l'aide des autres œuvres du philosophe[2]. Il entrevoit l'explication du mot *crainte* dans

1. *Œuvres*, XX, 1, p. 90 et 104. — Voy. sur cette correspondance, Braitmaier, *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Discursen der Maler bis auf Lessing*, II, p. 247 et suiv. — Sur une correspondance analogue entre Bodmer et Conti, théoricien italien, voy. *ibid.*, I, p 187 et suiv.

2. *Ibid.*, p. 103. Cette opinion juste est répétée dans la *Dramaturgie*, art. 75.

un passage de la *Rhétorique* que les commentateurs n'avaient pas mis à profit.

Ainsi commence pour Lessing l'étude d'Aristote ; les années suivantes il l'a certainement continuée, puisqu'en 1760, dans l'avant-propos de la *Vie de Sophocle*[1], il avoue avoir eu tort de s'occuper d'abord de la théorie et ensuite seulement des chefs-d'œuvre dont parle la *Poétique*. Son séjour à Breslau consacré en partie au *Laocoon* ne lui fit pas oublier Aristote qui inspire cette œuvre, commencée en vue d'une Poétique des genres littéraires. Tous les matériaux réunis furent ensuite mis au jour à Hambourg entre 1767 et 1768. Ces années marquent le point culminant des études de Lessing sur l'antiquité et surtout sur Aristote. Aucun écrivain antique n'a exercé plus d'influence sur le développement de sa critique que le Stagirite. Il se déclare lui-même son disciple et imite chez lui jusqu'à la forme de la discussion qui se résume dans cette maxime : *Primus sapientiæ gradus est, falsa intelligere, secundus, vera cognoscere*[2]. Toutes les règles immuables de l'art, établies dans la *Poétique* passent ainsi dans la *Dramaturgie* où les paroles concises du philosophe grec sont commentées et affermies par des exemples tirés de la littérature dramatique des temps modernes. Ce qui est essentiel pour Aristote, l'est aussi pour

1. Voy. *Œuvres*, XI, 1, p. 870.

2. Le premier degré de la sagesse est de discerner le faux, le second est de connaître la vérité. *Dramaturgie*, art. 70. Le dicton se trouve dans Lactance, *Divinæ Institutiones*, I, 23.

Lessing, ce que le premier néglige, ou ce que l'état fragmentaire de son œuvre ne permet plus de distinguer, reste obscur dans la *Dramaturgie*. Les mêmes préférences, les mêmes critiques. Un écrivain qui croit à la vérité de la doctrine aristotélique comme aux éléments d'Euclide, pouvait-il penser autrement? Ce n'est pas l'autorité du philosophe qui impose à Lessing; il la laisserait bien vite de côté, dit-il, s'il en pouvait faire autant de ses raisonnements[1]. Il a longuement médité et réfléchi sur chaque ligne de la *Poétique* et c'est une conviction profonde qui lui fait dire à la fin de sa *Dramaturgie* : Je me fais fort de prouver victorieusement que la tragédie ne saurait s'écarter d'un seul pas de la direction qu'Aristote lui a tracée sans s'éloigner d'autant de sa perfection[2]. Critique dogmatique à l'excès, Lessing ne vise cependant que l'essentiel des règles et non l'accessoire. Aussi indulgent que possible pour les fautes commises en vue d'atteindre le but de l'art, il est très sévère pour celles qui pèchent contre les règles essentielles. Le génie se rit de toutes les divisions de genres que trace la critique, dit-il; la seule faute impardonnable chez un poète tragique est de nous laisser froids; qu'il nous intéresse à son œuvre et qu'il fasse des petites règles ce qui lui plaira[3]. C'est ainsi qu'il défend les prologues d'Euripide[4]. Et s'adressant aux détracteurs du poète :

1. *Dramaturgie*, art. 74.
2. *Ib.*, art. 101-104.
3. *Ib.*, art. 34.
4. Voy. plus haut, p. 128.

Dites de ce procédé ce qu'il vous plaira ; il suffit que le poète ait pu atteindre son but par là : sa tragédie est devenue par ce moyen ce que doit être une tragédie, et si vous lui en voulez encore d'avoir placé l'essentiel au-dessus de la forme, eh bien, que votre savante critique se délecte exclusivement dans les ouvrages où l'essentiel est sacrifié à la forme et vous serez bien récompensés[1]. C'est pourquoi il défend les anachronismes historiques et géographiques tant qu'ils ne nuisent pas au caractère des personnages.

Le mérite de la *Dramaturgie* est d'avoir mis en lumière celles des règles aristotéliques qui présentent et présenteront toujours les lois absolues de l'art tragique, puisqu'elles sont fondées sur une observation juste et complète des facultés immuables dans l'homme ; d'avoir démontré le plus souvent leur sens exact, et

1. *Dramaturgie*, art. 49, p. 261. C'est pourquoi M. Crouslé dit qu'il y a deux hommes en Lessing ; le premier s'attache au texte d'Aristote, pose des définitions, déduit des règles : le second faisant peu de cas de tout enseignement dogmatique laisserait volontiers le génie libre et ne voudrait d'autre juge des œuvres du poète que le sentiment spontané de l'auditeur. De là quelques contradictions qui se voient surtout dans son appréciation de Shakespeare qu'il admire, mais ne peut pas mettre d'accord avec Aristote. Ainsi dans la critique de la *Rodogune* (voy. surtout *Dramaturgie*, 82) il insistera souvent sur la simplicité des tragédies grecques, et dans la fameuse lettre XVII des *Literaturbriefe* (*Œuvres*, IX, p. 81) il dit que la grande simplicité (des pièces françaises) fatigue les Allemands plus que les tragédies compliquées (des Anglais).

d'avoir appliqué ces règles aux œuvres contemporaines. La *Poétique* devint ainsi une arme dont l'érudit Lessing se servait habilement contre la tragédie classique française. Si Aristote et le drame antique sont les bases solides de la *Dramaturgie*, c'est la fièvre de la lutte, la passion du critique, sa verve et sa fougue qui l'ont rendue si féconde pour l'époque de Gœthe et de Schiller, deux génies qui acceptaient tout ce que l'érudition de Lessing avait élucidé, sans méconnaître le caractère polémique de l'œuvre. Eux aussi ont échangé des lettres sur les théories aristotéliques ; ils s'efforcèrent, eux aussi, de mettre en harmonie les préceptes antiques avec les exigences des temps modernes, mais ils étaient en outre des esprits créateurs, tandis que Lessing devait tout à sa critique approfondie.

La *Dramaturgie* ne pouvait pas suivre pas à pas la *Poétique* d'Aristote ; mais elle s'étend sur la fameuse définition de la tragédie et sur les six parties dont, selon Aristote, elle se compose, à savoir : la fable, les caractères, les pensées, les paroles, le spectacle et la musique. Les deux premières occupent une large place dans cette œuvre, quoique Lessing n'ait pas négligé les quatre dernières non plus. Il en a parlé encore ailleurs que dans la *Dramaturgie*. Nous sommes ainsi forcés de reconstituer son code dramatique en groupant les passages disséminés dans son œuvre.

Le fond de toute poésie, et ainsi de la poésie dramatique, est, selon Aristote, l'imitation. En quoi consiste cette imitation et comment le poète doit-il imiter ?

Dans la nature, dit Lessing[1], tout s'entrecroise, tout est alternative et métamorphose incessante. Pour que des esprits finis pussent en jouir, il fallait leur donner la faculté d'imposer à la nature des limites qui n'y sont point. Cette faculté, nous l'exerçons à tous les moments de la vie; sans elle nous serions successivement la proie de l'impression présente. Le propre de l'art est de nous aider à introduire cette division dans le domaine du beau et à fixer notre attention. L'art isole en fait tout ce que notre esprit isole dans la nature, soit qu'il s'agisse d'un seul objet ou d'un assemblage d'objets divers ; il maintient sous notre regard cet objet ou cet assemblage d'objets, en les éclairant, en les concentrant autant que le veut le sentiment qu'ils doivent produire. L'imitation consistera donc à représenter cet objet détaché comme imitation de l'univers; l'artiste changera, rapetissera, grandira pour s'en faire lui-même un tout auquel il attachera ses propres desseins; son œuvre sera un reflet du monde du Créateur éternel. Le poète, comme dit Aristote[2], ne doit pas raconter ce qui est arrivé, mais montrer par le récit de quelle nature était la chose qui est arrivée et ce qui, dans ces circonstances, a été possible d'après la vraisemblance ou la nécessité. C'est-à-dire qu'il ne doit pas imiter la nature servilement, il doit l'idéaliser, et c'est pourquoi Lessing comme Aristote, considérait la poésie comme

1. *Dramaturgie*, art. 70.
2. *Poétique*, chap. IX.

plus philosophique et plus utile, — au sens moral, — que l'histoire. La poésie imite la nature, mais en détachant un objet elle l'idéalise, tandis que l'histoire raconte les faits comme ils sont arrivés[1].

Après avoir parlé de la poésie en général, Aristote s'occupe du développement de la tragédie et en donne enfin[2] sa célèbre définition. Peu de passages d'un auteur

1. Le meilleur travail allemand sur le principe de l'imitation avant Lessing était celui d'Elias Schlegel dont les écrits esthétiques sont les seuls qui puissent compter dans la critique allemande avant les œuvres de Lessing. Ils sont réunis maintenant dans les *Deutsche Literaturdenkmale* de Seuffert, vol. XXVI ; Joh. Elias Schlegel's Æsthetische und dramaturgische Schriften (1887) ; l'éditeur, Antoniewicz, dans sa savante introduction a fait ressortir ce que Schlegel doit aux dix premiers volumes de l'*Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* et aux *Mémoires* de cette savante compagnie, surtout aux travaux de Fraguier et de Vatry. — Comp. Braitmaier, *op. cit.*, I, p. 249. — La théorie aristotélique de l'imitation était en vigueur malgré quelques objections de C. Scaliger jusqu'à Schelling qui dans son « Discours sur le rapport des arts du dessin avec la nature » lui a substitué sa théorie de la force créatrice de l'artiste, cette force inconsciente qui doit s'allier avec l'esprit de la nature qui agit dans l'intérieur des êtres et qui s'exprime par leurs formes extérieures. Voy. Levêque, *La Science du beau*. II, 4e partie, p. 516. — Dilthey, *Die drei Epochen der modernen Æsthetik* (*Deutsche Rundschau*, août 1892), combine Aristote avec Schelling. Sur la différence entre la poésie et l'histoire voy. Egger, *Hist. de la critique chez les Grecs*, 2e éd., p. 313, et Martha, *La délicatesse dans l'art*, chap. IV.

2. Chap. VI.

antique ont fait couler autant d'encre que ces quelques lignes. A la fin du XVI[e] siècle on en comptait déjà douze interprétations diverses ; les critiques français du XVII[e] siècle, Corneille lui-même, s'y sont arrêtés et chacun les a expliquées selon sa manière [1]. Une des parties les plus brillantes de la *Dramaturgie* [2] lui est consacrée et paraissait avoir épuisé le sujet. Pendant cinquante ans on acceptait généralement, malgré quelques contradictions, les explications de Lessing; en 1837 E. Müller dans sa *Théorie des Arts* exprima une opinion différente de celle de la *Dramaturgie ;* enfin Bernays, en 1857, fit du texte d'Aristote un commentaire à peu près satisfaisant; mais lorsque, en 1880, ce savant fit réimprimer son mémoire qui a soulevé tant de contradictions, il y avait soixante-dix articles et brochures à enregistrer sur la κάθαρσις τῶν παθημάτων. Et le flot grossit toujours; chaque année apporte son tribut [3]. Erich Schmidt dit avec raison que cette défi-

1 Voy. l'édit. de la *Poétique* par Egger, p. 88.

2. Art. 74-83.

3. Les différentes opinions des critiques peuvent se grouper en trois catégories: 1° ceux qui comprennent la katharsis dans le sens moral; leur chef est Lessing. Godefroi Hermann, Fr. von Raumer, Fr. Ritter, Spengel l'ont suivi et de nos jours Weddigen accepte encore entièrement son explication. 2° Ceux qui prennent le mot dans le sens esthétique ; Gœthe a donné le branle dans un article (*Nachlese zu Aristoteles Poetik*, *Œuvres*, XXIX, p. 291. Hempel) qui traduit assez incorrectement la définition aristotélique. Ed. Müller et surtout Baumgart (*Aristoteles*, *Lessing und Gœthe* et *Handbuch*

nition a un long martyre derrière elle, mais qu'elle n'est pas encore arrivée au bout de son calvaire[1]. Thurot, dans un compte rendu d'une des brochures allemandes[2], dit : « On a assez de données pour se faire une opinion, mais pas assez pour la démontrer aux autres. » La critique française s'est vite désintéressée de ces débats ; se quereller pour des mots, — et c'est ce que font la plupart des dissertations, — n'est pas son affaire. Egger et M. Weil[3] ont exprimé dès

der Poetik, p. 433 et suiv.) s'efforcent d'établir cette manière de voir. 3° Ceux qui ont adopté la théorie pathologique de Bernays développée d'abord par M. Weil ; elle est adoptée surtout par les grands philologues (Bonitz, Vahlen), moins par les esthéticiens. — Enfin Brandis, Zeller et Susemihl, cherchent à réconcilier Bernays avec Lessing. D'autres, comme Günther (*Grundzüge der tragischen Kunst*), trouvent oiseux de discuter, s'il faut attribuer au mot un sens éthique ou médical. – Un résumé des différentes opinions se trouve dans Reinkens, *Aristoteles über Kunst* (Wien, 1870), p. 78 et suiv. ; dans les comptes rendus de Döring. (*Philologus*, vol. XXI et XXVII ; dans le même *Die Kunstlehre des Aristoteles*, p. 263 et suiv.), et dans Günther, p. 522.

1. *Lessing*, vol. II, p. 115.

2. York von Wartenburg, *Die Katharsis des Aristoteles und der Œdipus Coloneus des Sophocles*. *Revue critique*, 1867, n° 3. Thurot ajoute : « Nous sommes réduits à de pures conjectures, c'est-à-dire à quelque chose de nécessairement incertain et éternellement controversable. »

3. Egger dans son cours à la Sorbonne, d'où est sortie son *Histoire de la critique chez les Grecs* (p. 267 et suiv., 2e éd.), M. Weil dans une communication faite au congrès philologique de Bâle en 1847 et imprimée dans les *Verhandlungen*

1848 la même opinion que Bernays ; seulement ils ne l'ont pas appuyée sur autant de preuves que le savant allemand qui aborda cette question avec une telle sagacité et retrouva tant de passages ignorés qui peuvent servir à éclairer cette définition, que ses arguments, au point de vue philologique, sont inattaquables.

Le passage est ainsi conçu : « Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν [1]. » Cette définition,

der zehnten Versammlung deutscher Philologen in Basel, p. 131-141 ; elle a passé presque inaperçue. Voy. l'art. de M. Weil dans le *Journal des Savants*, mars 1889. Bernays avoue ne pas avoir connu ce travail, mais il ajoute que, même s'il l'eût connu, il aurait tout de même publié le sien (p. 119 de la réimpression). La dissertation mémorable de J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* a paru dans les *Abhandlungen der historisch-philosophischen Gesellschaft in Breslau*, 1857, et fut réimprimée avec une lettre à Spengel et un autre article sur la théorie aristotélique de la comédie sous le titre : *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, 1880.

1. Nous donnons les principales traductions différentes de cette célèbre définition. « La tragédie donc est l'imitation de quelque action sérieuse, complète, ayant une certaine étendue, par un discours orné, dont les ornements ne se trouvent pas tous ensemble dans chaque partie, sous forme dramatique et non pas narrative, *employant la terreur et la pitié pour purger les passions de ce genre.* » (Egger.) — La tragédie est

comme dit Egger[1], se divise naturellement en deux parties, l'une concernant la fable et les détails de la composition tragique, l'autre concernant l'effet moral de la tragédie. A la première partie répond à peu près tout ce que nous possédons aujourd'hui de la *Poétique;* la seconde, malgré son importance, est restée presque sans commentaire dans ce livre. C'est justement elle qui a soulevé les plus nombreuses discussions. Non que le terme κάθαρσις ait paru si compréhensible à Aristote qu'il ait pu se passer de toute explication. C'était lui-même qui l'avait forgé et employé d'abord dans sa *Politique*, dans le chapitre où il parle de l'effet de la musique sur les auditeurs; il promet à ses lecteurs de l'expliquer dans sa *Poétique* quand il parlera de la tragédie. Peut-être l'a-t-il fait, mais la *Poétique* n'étant qu'un fragment, ne nous donne pas la définition exacte du mot.

Lessing en analysant *Richard III*, tragédie de Weisse, donne la traduction et parle très longuement de la *catharsis*[2]. Quoique ayant un texte évidemment

l'image d'une action... qui par la pitié et la crainte accomplit la *catharsis* propre aux émotions de cette nature. (Weil.) Nous verrons la traduction qu'en a donnée Lessing ; celle de Herder (*Adrastea*, p. 290, éd. Hempel) de même que celle de Gœthe sont des périphrases peu exactes. Bernays traduit : Die Tragödie bewirkt durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemüthsaffectionen.

1. *Histoire de la critique chez les Grecs*, p. 268.

2. *Dramaturgie*, art. 77.

vicieux sous les yeux[1], il se rapprochait, dit M. Mézières, du premier coup du sens véritable de la *Poétique* plus que la critique française ne l'avait fait en plus de cent années[2]. Entre les traductions de Corneille et de Dacier et celle de Lessing les différences paraissent légères, mais ne le sont pas autant qu'on le croit. C'était en réalité une manière toute nouvelle de comprendre Aristote. Corneille traduit : « La tragédie est l'imitation de quelque action sérieuse... employant la terreur et la pitié pour purger les passions. » Lessing traduit : « La tragédie est l'imitation d'une action... qui produit non au moyen du récit, mais au moyen de la pitié et de la crainte la *purgation de ces passions* et de celles du même genre. » Lessing croit qu'il manque un terme dans la définition, celui qui est l'opposé du récit, la forme dramatique ; ce terme manquait seulement dans le texte qu'il avait sous les yeux ; son raisonnement est donc faux. La traduction de Lessing marque néanmoins un progrès. Il n'a changé qu'un mot (*crainte* au lieu de *terreur*) et qu'une lettre (*ces* au lieu de *les* passions) à la traduction courante, mais ces changements si légers en apparence sont importants pour le philologue. Il remplaçait le mot de *terreur* par celui de *crainte* et en rapprochant de la *Poétique* un passage de la *Rhétorique*[3], il disait

1. Le mot δρώντων manquait et après οὐ δι' ἀπαγγελίας se trouvait le mot ἀλλά.

2. Introduction à la *Dramaturgie*, p. XI.

3. II, chap. V et VIII.

que, suivant Aristote, les malheurs tragiques doivent exciter en nous un sentiment de pitié pour ceux qui en sont victimes et un sentiment de crainte personnelle par un retour que nous faisons sur nous-mêmes, à la pensée que de telles infortunes pourraient nous atteindre[1]. Le mot φόβος ne signifie que la crainte que l'homme éprouve en voyant lutter le héros contre le sort ; cette sorte de frisson causé quelquefois même par un sentiment joyeux[2].

Le second changement n'était pas moins important. On avait cru jusqu'alors que d'après Aristote, la tragédie devait servir à purger toutes les passions tragiques, qui ont leur source dans l'amour et la haine. Lessing établit au contraire que d'après le texte grec les seules passions que la tragédie dût purger étaient celles mêmes qu'elle excitait, c'est-à-dire la crainte et la pitié. Mais il se trompait à son tour en traduisant τῶν τοιούτων παθημάτων par «de ces passions et de celles du même genre». C'est l'expression ὁ τοιοῦτος qui l'a induit en erreur et après lui tous les commentateurs

1. Voy. Mézières, *ibid.*, p. XI. *Dramaturgie*, art. 77.— Corneille, il est vrai, avait aussi employé quelquefois le mot *crainte*. Lessing, dans les lettres à Mendelssohn avait déjà dit que *crainte* est préférable à *terreur*, mais ce n'est que dans la dernière partie de la *Dramaturgie*, qu'il emploie toujours *Furcht*.

2. Gœthe a très bien exprimé la différence entre les deux termes par rapport à la tragédie, dans ces vers : Im Erstarren such' ich nicht mein Heil, Das Schaudern ist der Menschheit bester Theil.

jusqu'à Bernays. Lessing ne voyait pas qu'en traduisant cette expression par *semblable, de telle sorte*, en un mot par un *et cœtera*, il retombait presque dans l'erreur qu'avait commise Corneille. Un « Et cætera » ne doit jamais se trouver dans une définition, surtout quand il s'agit d'Aristote[1]. Mais voilà le mot de l'énigme : ὁ τοιοῦτος ne veut nullement dire *de telle sorte*, c'est tout simplement le pronom démonstratif *ce, celui*. Si Aristote avait voulu dire « et de celles du même genre », il aurait mis τήν τοιούτων παθήματων κάθαρσιν, mais il a ajouté après τὴν le mot τῶν et Bernays a démontré par de nombreux exemples que cette locution, très usitée du reste dans Aristote, signifie toujours *ce, celui*. Il ne s'agit donc que de la crainte et de la pitié, et non d'autres passions, même semblables à celles-ci. Voilà les deux points que Lessing a, en partie, élucidés. Certes, ce ne sont pas de grandes découvertes, mais dans la recherche de la vérité les plus petites choses ont leur importance. La critique a re-

1. Voy. Bernays, *Grandzüge*, chap. II, p. 16 et suiv., et la note 10 (p. 103) sur ὁ τοιοῦτος. — Lessing pour justifier sa traduction croit qu'Aristote n'a pas voulu donner une définition en forme de la tragédie, que, au lieu de se borner aux caractères essentiels, — selon le dramaturge allemand : un poème qui éveille la pitié, — il y en a introduit d'accidentels que l'usage avait rendus nécessaires. Il croit même que la *catharsis* ne constitue pas une partie intégrante de la définition. Il a oublié qu'Aristote dit expressément avant de donner sa définition qu'il vise « l'essence de la tragédie » (ὅρος τῆς οὐσίας).

connu la justesse de ces observations, et c'est la *Dramaturgie* qui a ouvert la voie dans l'explication exacte et judicieuse de la définition aristotélique.

Le problème que soulève la partie de cette définition qui a trait à l'effet que doit produire la tragédie est des plus difficiles à résoudre. On était généralement d'accord sur le but que celle-ci devait atteindre. C'était l'amélioration morale ou une sorte de lustration de l'âme des spectateurs. Et en cela aucune des opinions émises avant Lessing ne répond exactement à la pensée d'Aristote. Lessing abonde aussi dans le sens moral et voici ce qu'il dit de la *catharsis*[1]. « Cette purgation consiste simplement dans la transformation des passions en dispositions vertueuses (*tugendhafte Fertigkeiten*). Or, à chaque vertu correspondent, suivant notre philosophe, deux extrêmes entre lesquels elle se tient. La tragédie doit donc, pour changer notre pitié en vertu, nous purger des deux extrêmes entre lesquels se trouve la pitié ; de même pour la crainte. La pitié, dans la tragédie, ne doit pas seulement, par rapport à la pitié, purger l'âme de celui qui éprouve un excès de pitié, mais aussi celle de l'homme qui en ressent trop peu. La crainte, dans la tragédie, ne doit pas seulement, par rapport à la crainte, purger l'âme de celui qui ne craint absolument aucun coup du sort, mais aussi celle de l'homme que tout malheur, même le plus éloigné, même le moins vraisemblable, jette

1. Art. 78.

dans des transes mortelles. De même, la pitié, dans la tragédie, doit régler, par rapport à la crainte, l'âme qui s'écarte vers le trop ou le trop peu ; et ainsi de la crainte, par rapport à la pitié. » C'est en visant ce commentaire un peu prolixe que Bernays reproche à Lessing d'avoir interprété sur ce point les paroles d'Aristote de façon à faire de la tragédie « une maison de correction ». Mais quelque grand qu'on soit on paye toujours son tribut au siècle. Cette doctrine utilitaire des différents genres de poésie était une des plaies de la critique littéraire du XVIIIe siècle. « Tous les genres de poésie doivent nous corriger, dit Lessing, seulement, ajoute-t-il, tous les genres de poésie ne peuvent corriger tous les genres de défauts. Les défauts que chaque genre est le plus propre à corriger, sans que les autres puissent l'égaler en ce point, constituent le domaine propre de ce genre[1]. L'idée de cette correction était loin de la pensée d'Aristote. Gœthe l'a bien senti, sans se rendre compte du sens exact de la catharsis[2] ; mais Bernays l'a prouvé en philologue. Par le rapprochement d'un passage de la *Politique* d'Aristote[3],

1. Art. 77.

2. *Nachlese zu Aristoteles Poetik*, où il dit : Die Musik aber so wenig als irgend eine Kunst vermag auf Moralität zu wirken... *Philosophie und Religion vermögen dies allein. Œuvres*, XXIX, p. 490. Hempel.

3. Liv. VIII, chap. VII. Voy. *Dramaturgie*, art. 78, p. 380; la traduction de Herder se trouve dans l'*Adrastée* (p. 295, éd. Hempel) ; son explication de la *catharsis* se rapproche le plus de celle de Bernays.

passage que Lessing a mentionné sans s'y arrêter suffisamment, que Herder a traduit sans en saisir la parenté avec la définition de la tragédie, Bernays a démontré que le mot *catharsis* est un terme de médecine. Les nombreuses citations des néoplatoniciens, notamment de celle de Proclus qui paraît écrite dans le même sens par un philosophe qui avait sous les yeux des éléments plus complets d'une comparaison entre la doctrine de Platon et celle d'Aristote, la méthode rigoureuse de l'explication et la circonstance que deux philologues du mérite de M. Weil et de Bernays ont trouvé la même solution indépendamment l'un de l'autre, tout semble prouver que cette explication est la vraie. Elle s'impose par l'exégèse philologique, elle peut aussi se défendre au point de vue esthétique. « Toute passion selon Aristote existe en germe au fond de notre âme, et elle s'y développe plus ou moins selon les tempéraments. L'émotion excitée par la musique et le spectacle, lui ouvre une voie, et c'est ainsi qu'elle purge l'âme et la soulage avec un plaisir sans danger[1]. Dans le passage de la *Politique* comme dans la définition de la tragédie il ne s'agit donc nullement d'un effet moral, mais d'un effet physique. Quelque grand que soit le rôle qu'Aristote ait accordé aux passions dans le drame, il n'a jamais prétendu purifier l'âme ou corriger nos vices par le moyen de la tragédie. Sa théo-

1. C'est ainsi que Egger résume le passage de la *Politique* et explique les mots κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς. *Ibid.*, p. 279.

rie semblera peut-être plutôt d'un médecin que d'un moraliste ; mais cela ne peut faire rejeter cette explication. Aristote mêle volontiers les problèmes de la physique à ceux de la psychologie. N'oublions pas qu'il ne dit pas un mot de la *Némésis* qui joue pourtant un si grand rôle dans la tragédie grecque. Il parle, même dans sa *Poétique*, en naturaliste, et nous sommes bien forcés, comme le dit Bernays, avant d'entrer avec lui dans le bois sacré des Muses, de nous arrêter un moment devant le temple d'Esculape[1].

Mais Aristote, tout en choisissant un terme de médecine, n'a-t-il pas voulu y attacher un sens esthétique dans la définition d'un genre littéraire? Il est probable que, tout en acceptant l'opinion de Bernays sur le sens exact du mot, ceux qui attribuent à la *catharsis* un effet littéraire n'ont pas tort. Ainsi on peut très bien reconnaître les résultats obtenus par la méthode philologique de Bernays, sans rejeter entièrement l'opinion de ceux qui cherchent une transaction entre la médecine et l'esthétique.

Le mérite de Lessing, malgré ses erreurs[2], reste

1. *Grundzüge*, p. 14.

2. Outre la fausse interprétation de la *catharsis*, il y a encore d'autres erreurs de détail dans les articles de la *Dramaturgie* qui traitent de la définition. Ainsi le quadruple jeu avec la purgation de la crainte et de la pitié (art. 78) est insoutenable. Il n'est pas exact non plus que les deux passions dont parle la définition se trouvent toujours réunies ; ἔλεος et φόβος sont souvent mentionnés seuls par Aristote, et Corneille n'avait pas tort quand il disait que la crainte peut

intact. C'est à lui qu'on remonte dans toute cette discussion, et il y a bon nombre de commentateurs qui encore aujourd'hui acceptent aveuglément tout ce qu'il a écrit sur la célèbre définition d'Aristote. En celà ils ont tort. Mais là où Lessing est irréfutable c'est dans sa théorie sur le sujet, la fable de la tragédie et les caractères d'après Aristote.

Aristote définit la fable, — μῦθος, — par la constitution de l'action, — σύστασις τῶν πραγμάτων, — et dit que c'est la partie la plus importante de la tragédie, car la tragédie est une imitation non de l'homme, mais de l'homme agissant, vivant. Le poète n'imite pas l'action pour arriver par là aux mœurs, aux caractères ; au contraire il ne comprend les mœurs dans son œuvre qu'en vue de l'action. Sans action il n'y a pas de tragédie ; il peut y en avoir sans caractères[1]. Lessing insiste également sur ce point important et avec raison. Une imitation maladroite de Shakespeare avait amené les jeunes poètes de l'époque de *Sturm und Drang* à supprimer toute action dans leurs pièces et à s'attacher uniquement aux caractères. Lenz, dans ses *Remarques sur le théâtre* avait formulé ces idées, auxquelles le jeune Gœthe n'était pas tout à fait étranger ; même avant ces jeunes révolutionnaires les

exister sans la pitié. Voy. Baumgart, *Aristoteles,Lessing und Gœthe*, p. 15-34, et Günther, *Grundzüge der tragischen Kunst*, p. 242. — Walter, *Gesch. der Æsthetik im Alterthum*, 1893 p. 612.

1. *Poétique*, chap. vi, 2.

tragédies allemandes remplaçaient souvent l'action par une peinture détaillée des caractères. C'est pourquoi le dramaturge dit qu'Aristote recommande par-dessus tout de bien composer la fable ; il n'y a pas de point sur lequel il se soit étendu davantage, où il ait semé plus de fines remarques pour aider le poète dans son travail. C'est que la fable est ce qui distingue le poète: dix auteurs réussiront pour les mœurs, les sentiments et l'expression, contre un qui sera irréprochable et excellent dans la construction de sa fable[1]. Cette fable, selon Aristote, doit être complète et entière, c'est-à-dire, avoir un commencement, un milieu et une fin ; elle ne doit pas commencer ni finir au hasard[2]. C'est ce qui fait aux yeux de Lessing la différence entre l'action dans l'apologue et celle dans le drame. Dans l'apologue ou dans la narration morale le poète peut interrompre l'action où il lui plaît, dès qu'il a touché son but ; il ne s'inquiète pas de l'intérêt que nous prenions au sort des personnages qui lui ont servi pour cette action. Le drame, au contraire, ne prétend nullement donner une leçon déterminée qui découle de la fable de la pièce ; il a pour objet les passions allumées et entretenues par le cours des événements et par les péripéties de sa fable, ou le plaisir que nous procure une peinture vraie et vivante des mœurs et des caractères. Or, des deux parts, il nous faut une

1. *Dramaturgie*, art. 38.
2. *Poétique*, chap. VII.

action complète, un dénouement satisfaisant[1]. Il faut que la fable ait une certaine étendue, qu'elle ne soit ni trop petite ni trop grande, il faut qu'on puisse saisir l'ensemble. La bonne dimension est celle, dit Aristote[2], qui comprendra tous les événements naturels ou nécessaires qui font passer les personnages du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur. Lessing a fait dans le *Laocoon* [3] de ce précepte une loi fondamentale de l'art et de la poésie. Le vrai poète, dit-il ailleurs[4], n'est jamais exposé aux dangers d'une action trop maigre; il trouve l'enchaînement des causes et des effets, et puisqu'il n'établit pas la possibilité des faits sur la foi qu'on peut accorder à l'histoire, il cherche à dessiner de telle façon les caractères de ses personnages, les conjonctures qui mettent ces caractères en action qu'il n'aura plus à s'inquiéter si l'histoire, qui en elle-même est maigre, ne remplit pas le drame. Trouve-t-il au contraire une action trop chargée, il faut qu'il élague et qu'il ne s'attache qu'aux points principaux.

Des fameuses trois unités Aristote ne parle que de l'unité d'action[5]. Pour les autres genres d'imitation, l'unité de l'œuvre est dans celle du sujet, la fable qui imite l'action doit n'en imiter qu'une seule; les parties

1. *Dramaturgie*, art. 35.
2. *Poétique*, chap. VII.
3. Chap. XX.
4. *Dramaturgie*, art. 32.
5. *Poétique*, chap. VIII.

en doivent être disposées de telle sorte qu'on n'en puisse déranger ou enlever une sans disjoindre ou altérer l'ensemble. Lessing trouve cette unité d'action dans la loi de l'effet et de la cause, dans le rapport étroit des événements et dans l'accord du caractère avec l'action. Cette unité seule, dit-il[1], était la première loi dramatique des Anciens; l'unité de temps et l'unité de lieu n'en étaient que des conséquences: ils ne les auraient guère observées plus strictement que ne l'aurait exigé la première, si le chœur n'était venu se placer là comme un lien. Mais les Anciens par cette contrainte gagnaient plus qu'ils ne perdaient; leurs poètes furent amenés à simplifier l'action, à en retrancher toute superfluité, si bien que, réduite à ses éléments les plus essentiels, la tragédie n'était qu'un idéal de cette action même. Pourtant la tragédie grecque offre des exemples d'un changement de scène dans les *Euménides* d'Eschyle et dans l'*Ajax* de Sophocle, ce qui prouve que malgré le chœur la scène pouvait changer dans le théâtre antique, changement prévu, d'ailleurs, par l'emploi des périactes, espèces de pyramides triangulaires qui pouvaient tourner sur elles-mêmes. Quant à l'unité de temps, Lessing demande que la tragédie s'efforce le plus possible de se renfermer dans une révolution du soleil ou du moins de dépasser peu ces limites, quoique dans le principe la

1. *Dramaturgie*, art. 46. — Voy. sur l'influence des idées cartésiennes sur la règle des trois unités, Krantz, *Essai sur l'Esthétique de Descartes*, p. 161 et suiv.

tragédie puisse embrasser un temps indéfini[1]. L'unité de lieu doit être observée dans le même acte[2] ; encore moins est-il permis de pécher contre cette loi dans la même scène.

Le poète tragique, continue Aristote[3], ne doit pas dire ce qui est arrivé, mais ce qui aurait pu arriver, ce qui était possible comme vraisemblable ou comme nécessaire. Ces lignes, dans leur concision, posent et résolvent la question de la vérité historique au théâtre. Le poète dramatique, dit à son tour Lessing[4], n'est pas un historien. Il ne raconte pas quelles sont les choses auxquelles on croyait autrefois ; il les fait arriver de nouveau sous nos yeux, non pour l'amour seulement de la vérité historique, mais dans un dessein tout autre et plus élevé. La vérité historique n'est pas pour lui le but, mais un moyen : il veut nous faire illusion, et nous toucher à l'aide de l'illusion. — Aristote a marqué dans quelle limite le poète tragique est obligé de se soucier de la vérité historique ; à savoir, autant que l'histoire ressemble à une fable heureusement imaginée, et qui convient à ses vues. S'il a besoin de faits historiques, ce n'est pas sim-

1. *Dramaturgie*, art. 45. Sur la question de l'unité de temps dans Aristote, voy. Teichmüller, *Aristotelische Forschungen*, I, p. 171 et suiv.

2. *Ibid.*, art. 44. Lessing lui-même a bien observé cette règle dans *Minna* et *Emilie Galotti*, mais non pas dans *Nathan*.

3. *Poétique*, chap. IX.

4. *Dramaturgie*, art. 11.

plement parce qu'ils sont arrivés, mais c'est parce qu'il en inventerait difficilement d'autrès qui convinssent mieux à son dessein du moment. Une fable de pure invention, pourvu qu'elle soit vraisemblable, peut remplacer les sujets historiques, parçe qu'au théâtre nous devons apprendre, non pas ce que tel et tel individu a fait, mais ce que toute personne d'un certain caractère fera dans certaines circonstances données. Le dessein de la tragédie est beaucoup plus philosophique que celui de l'histoire, et c'est la dégrader de sa dignité que d'en faire simplement le panégyrique d'hommes célèbres ou d'en abuser pour entretenir l'orgueil national[1]. — Si le poète tire son sujet de l'histoire jusqu'à quel point est-il obligé de respecter la vérité? Lessing est très large sur ce point. Dans tout ce qui ne touche pas aux caractères, dit-il[2], il peut s'en écarter autant qu'il voudra. Les caractères seuls sont sacrés pour lui : leur donner plus de vigueur, les mettre mieux en lumière, c'est tout ce qu'il y peut ajouter du sien. Le moindre changement essentiel détruirait la raison pour laquelle ils portent tels noms plutôt que d'autres ; et rien n'est plus choquant que ce dont on ne peut rendre raison. Il ne faut cependant pas peindre « Lucrèce coquette et Socrate galant » ; il ne faut pas être en contradiction flagrante avec les faits et les caractères historiques, mieux vaudrait inventer le sujet. Aristote comme Lessing sont loin de demander cette exactitude

1. *Dramaturgie*, art. 19.
2. *Ibid.*, art. 23.

des détails pour lesquels l'auteur semble avoir fouillé les manuels d'antiquité, et encore moins insistent-ils sur une mise en scène qui imite jusqu'à l'écriture d'un personnage historique. Toutes ces exigences eussent paru très ridicules au philosophe grec comme au dramaturge allemand, de même qu'elles le paraissent aujourd'hui aux critiques sensés. Car la tragédie n'est pas une histoire en dialogue ; l'histoire n'est pour la tragédie qu'un répertoire de noms auxquels nous avons coutume d'attacher certains caractères. Le poète trouve-t-il dans l'histoire beaucoup de circonstances avantageuses pour orner et individualiser son sujet ? Bien, qu'il en profite ! Mais qu'on ne lui en fasse pas un mérite, ni du contraire un reproche[1].

Aristote divise les fables en deux catégories : en fables simples et en fables complexes. L'action simple atteint son dénouement sans péripétie, ni reconnaissance ; dans l'action complexe le dénouement se produit avec reconnaissance ou avec péripétie ou avec l'une et l'autre à la fois. Et cela doit provenir de la constitution même du drame et comme effet nécessaire ou vraisemblable de ce qui précède[2]. Lessing explique les termes péripéties, reconnaissance et πάθη (événements tragiques). La péripétie et la reconnaissance, dit-il[3], sont ce qui distingue la fable implexe de la fable simple ; ce ne sont donc pas des parties es-

1. *Dramaturgie*, art. 24.
2. *Poétique*, chap. x.
3. *Dramaturgie*, art. 38.

sentielles de la fable, elles ne font que rendre l'action plus variée et par conséquent plus belle et plus intéressante, mais une action peut avoir sans elles l'unité, le développement, la grandeur nécessaires. Il combat en même temps l'erreur des commentateurs qui croyaient qu'un revirement du mieux au pire ne pouvait pas arriver sans un coup tragique, ni que ce coup pût être écarté par la reconnaissance, sans une péripétie. Cependant, chacune des deux choses peut parfaitement arriver sans l'autre. Lessing comprenait le mot *péripétie*, simplement comme un changement du mieux au pire ou vice versa, et qui ne serait pas absolument nécessaire dans la tragédie, tandis que Aristote demande ce changement pour toute action tragique ; la péripétie pour lui est un revirement de l'action dans le sens contraire aux personnages ; ainsi le messager de Corinthe dans *Œdipe Roi*, croyant faire plaisir au héros et le rassurer à l'égard de sa mère, produit l'effet contraire en lui apprenant de qui il descend. Cette péripétie n'est pas un élément indispensable dans la tragédie. Une autre erreur de Lessing était de croire que le πάθος dont la *Poétique* parle vers la fin du XIe chapitre, doit faire partie intégrante de la tragédie. Aristote dit que c'est une action destructive et douloureuse, comme les morts sur la scène, les tourments cruels, les blessures. En ajoutant cette explication le philosophe si parcimonieux en paroles distingue ce πάθος accessoire à la tragédie de l'*événement tragique* en général. L'action douloureuse est

bien à distinguer de l'action tragique qui fait le sujet de la pièce. Πάθος, pas plus que la péripétie et la reconnaissance, ne constitue un élément essentiel de la tragédie ; il peut l'embellir, comme les deux autres parties, mais il n'est pas indispensable[1]. Malgré cette restriction, les pages où Lessing démontre qu'Aristote ne s'était pas contredit, conservent toute leur valeur[2]. Il en a donné une explication satisfaisante, tandis que Dacier et Curtius avaient désespéré d'accorder les différents passages d'Aristote sur le meilleur sujet tragique. La difficulté existe, en effet. Dans le XIIIe chapitre de la *Poétique* le philosophe dit que le changement doit avoir lieu non du malheur au bonheur, mais bien du bonheur au malheur, et dans le chapitre suivant en parlant des aventures particulièrement propres à exciter la crainte et la pitié, il donne la préférence à la quatrième combinaison, c'est-à-dire lorsque l'acte entrepris sans connaissance n'arrive pas à son accomplissement, parce que les personnes qui s'y trouvent impliquées se reconnaissent entre elles à temps. Susemihl[3] voulait changer l'ordre et mettre la troisième combinaison, d'après laquelle la reconnaissance ne se fait que trop tard, quand l'action est accomplie, à la place de la quatrième. Mais l'interprétation de Lessing, quoiqu'il n'ait pas pris la pé-

1. Voy. E. Gotschlich, *Lessings Aristotelische Studien*, p. 68 et suiv.
2. *Dramaturgie*, art. 38.
3. *Aristoteles über die Dichtkunst.*

ripétie et le πάθος dans le même sens qu'Aristote, est la bonne ; Vahlen[1] le reconnaît ; elle consiste à établir la différence entre le sujet de la fable qui est l'élément le plus essentiel dont il s'agit au chapitre XIII, et le πάθος qui n'est qu'accessoire, mais qui, une fois employé, produit le meilleur effet d'après la quatrième combinaison. En un mot, les beautés de l'ensemble sont différentes des beautés des parties. Lessing pouvait donc dire avec raison : « Un Aristote ne se rend guère capable d'une contradiction manifeste; quand je crois en trouver une chez un tel homme, je me défie plutôt de mon esprit que du sien. Je redouble d'attention, je relis dix fois le passage, je reprends le fil de ses pensées, je pèse chaque expression et je me dis toujours : Aristote peut se tromper, il s'est souvent trompé, mais soutenir ici une chose dont il soutiendra le contraire à la page suivante, c'est ce dont Aristote est incapable[2]. »

Selon la *Poétique*[3] la fable tragique produit le plus grand effet si les événements qui excitent la pitié et la crainte arrivent contre toute attente, mais il faut qu'ils soient motivés par l'action. Lessing rapporte les mots « contre toute attente » aux personnages du drame et non pas aux spectateurs. Quel besoin le poète a-t-il

1. *Beiträge zu Aristoteles Poetik*, II, p. 11. — Comp. Mémoires de l'Acad. de Vienne (hist.-phil. Classe), vol. LXXV, p. 220.

2. *Dramaturgie*, art. 38.

3. *Poétique*, chap. IX, 2.

de nous surprendre? Qu'il surprenne tant qu'il voudra ses personnages, nous saurons bien en prendre notre part quand nous aurons prévu longtemps d'avance le coup qui doit les frapper à l'improviste. Notre intérêt sera d'autant plus vif et plus fort. Le dramaturge cite ensuite tout au long l'opinion de Diderot sur les coups de théâtre[1] et donne comme conclusion son jugement sur les prologues d'Euripide[2].

Lessing explique brièvement dans son analyse de *Mérope* et de *Zaïre* les différents passages de la *Poétique* sur le nœud et le dénouement de la tragédie. Comme le Stagirite il croit que ce n'est pas l'identité du sujet qui fait que deux ou plusieurs pièces doivent être tenues comme pareilles, mais que c'est l'identité de l'intrigue et du dénouement. L'apparition des dieux, spectres ou fantômes est permise, cette croyance étant fondée dans l'âme des auditeurs. Le poète peut les mettre sur la scène, s'il nous veut faire savoir des choses que les dieux seuls peuvent dire ; mais il ne faut pas que les divinités, par leur intercession, influent sur le dénouement de la fable. C'est pourquoi Lessing défend les prologues d'Euripide où une divinité nous raconte ce qui arrivera ; mais il n'aurait pas approuvé les dénouements où le poète grec fait intervenir une divinité pour trancher le nœud de l'action. Si on introduit aujourd'hui les spectres, dit-il[3],

1. *De la poésie dramatique*, *Œuvres*, VII, p. 340, éd. Assézat.
2. Voy. plus haut, p. 128.
3. *Dramaturgie*, art. 11.

il faut écarter avant tout la religion qui, dans les questions de goût et de critique peut très bien, par ses arguments, fermer la bouche à un adversaire sans le persuader; ensuite il faut que le poète emploie les procédés de l'art qui donnent soudain carrière aux raisons secrètes que nous avons de croire à ses fantômes. C'est ce que nous voyons dans *Hamlet*, mais dans *Sémiramis* le spectre n'est qu'une machine poétique ; il n'est là que pour le dénouement.

Après la fable ou le sujet dramatique, Lessing étudie longuement les caractères. Dans la discussion sur les sujets tragiques les premiers chapitres de la *Poétique* étaient un guide sûr; Lessing les a suivis en s'efforçant de les mieux comprendre que ses prédécesseurs. Pour la théorie des caractères le savant exégète n'a trouvé qu'un seul chapitre (xv); mais il l'a tellement développé, il a fait à propos de chaque phrase du texte grec des réflexions si justes que cette partie de la *Dramaturgie*[1] conservera toujours sa valeur ; elle est plus approfondie que les discussions sur l'effet de la tragédie. Ce n'est pas sans raisons que Lessing a tant insisté sur les préceptes concernant les caractères ; la plupart des pièces analysées dans la *Dramaturgie* péchaient par là ; et puis l'opinion de Diderot était à combattre sur ce point. Voici comment le dramaturge explique les théories aristotéliques : La régularité la

1. Art. 46 et 24.

plus stricte dans l'économie de la tragédie ne peut compenser la plus légère faute dans les caractères ; rien ne nous choque plus que de découvrir une contradiction entre la valeur morale des caractères et la manière dont le poète les traite. S'il choisit un personnage historique, le poète peut s'écarter de la vérité dans tout ce qui ne touche pas aux caractères ; les caractères seuls sont sacrés pour lui : leur donner plus de vigueur, les mettre mieux en lumière, c'est tout ce qu'il y peut ajouter du sien ; il vaut mieux changer les noms que de fausser un caractère historique. A propos de *Soliman II* de Favart Lessing s'étend sur les deux qualités essentielles des caractères dramatiques. Il faut qu'ils soient *logiques* et qu'ils agissent *avec dessein*, dit-il. Rien ne doit être contradictoire en eux ; ils doivent se maintenir toujours semblables à eux-mêmes ; ils peuvent se manifester avec plus ou moins de force, selon que les circonstances agissent sur eux, mais on ne doit pas supposer que ces circonstances puissent jamais les faire passer du blanc au noir. Agir avec dessein, c'est pour le dramaturge, nous enseigner d'abord ce que nous avons à faire ou à ne pas faire, ensuite, nous apprendre à quels signes on reconnaît ce qui est bon ou ce qui est mauvais, ce qui est à propos et ce qui est ridicule ; enfin, occuper la faculté que nous avons de désirer et de haïr, au moyen d'objets qui en soient dignes et de mettre toujours ces objets dans tout leur éclat. Un tel dessein est toujours *beau*, dans toutes les combinaisons et dans toutes les

suites qu'il peut avoir; toujours *heureux*, même dans l'infortune[1].

Mais le poète ne pourra arriver à faire agir les caractères avec dessein s'ils ne sont pas *bons;* c'est la première qualité qu'Aristote leur demande. Lessing faisant allusion à un passage de la *Morale à Nicomaque*[2] ne conçoit pas comme Corneille cette *bonté* dans un caractère « brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit », ni dans le sens de « bien marqué » comme le traduit Dacier, mais, dit-il[3], c'est le dessein arrêté (προαίρεσις) qui transforme des actions libres en mœurs bonnes ou mauvaises[4]. Une action peut être mauvaise, sans que le héros cesse d'être bon; l'erreur ne fait de cette action qu'une faute qui ne change rien au caractère moral du héros. — Il faut que les caractères soient *vrais*; cette vérité ne consiste pas dans les témoignages historiques, mais dans l'idéal que nous nous faisons de tel ou tel héros. Il ne faut pas choisir des caractères qui fassent exception et qui soient plutôt terribles que vrais.

C'est ainsi que Lessing élargit les qualités demandées par Aristote aux caractères. En discutant les théories

1. *Dramaturgie*, art. 34.

2. Liv. V, chap. x; comp. liv. III, chap. I-III, voy. Gotschlich, *op. cit.*, p. 87.

3. *Dramaturgie*, art. 83.

4. Les *mœurs*, ce sont l'ensemble des idées qui influent sur la volonté du héros, qui occasionnent ses actes, et prêtent à toutes ses paroles un caractère personnel et individuel.

de Diderot sur ce sujet, il a, tout en s'appuyant sur quelques passages d'Aristote, développé son opinion personnelle sur le drame moderne. Dès le commencement de la *Dramaturgie*[1] il s'élève contre les caractères parfaits et les martyrs dans les tragédies ; les larmes qu'ils font couler ne sont pas de celles que l'art doit exciter ; il faut choisir des caractères qui ne soient ni trop bons, ni trop mauvais. Il ne faut pas pour éveiller notre compassion, que l'infortuné ne mérite pas son infortune, mais bien qu'il se la soit attirée par quelque faiblesse. Il faut que les spectateurs voient la possibilité d'être frappés du même malheur. La ressemblance peut devenir très grande quand le héros n'est pas meilleur que nous ne sommes communément, quand il pense et agit absolument comme nous aurions fait ou comme nous croyons que nous aurions fait dans sa situation. Le malheur de personnes tout à fait bonnes ou innocentes n'a qu'un effet odieux (μιαρόν). Si l'on objecte que cela arrive pourtant dans la vie, que c'est la réalité des faits accomplis, on peut répondre, dit éloquemment le dramaturge, que le poète ne doit jamais oublier sa noble mission au point d'embrouiller les voies incompréhensibles de la Providence, en les enlaçant dans ses petites combinaisons et de s'appliquer ainsi à nous faire frissonner. Pourquoi nous imposer ces funestes sentiments ? Pour nous enseigner la soumission ? Il n'y a que la froide raison qui puisse le faire, mais pour que ses leçons pénètrent en nous,

1. Art. 1.

pour que nous conservions encore la confiance et un cœur joyeux dans notre soumission, il est bien nécessaire que les tristes exemples de ces horribles destinées imméritées soient aussi peu que possible ramenés devant nos yeux. Loin de la scène ces exemples ! Loin même, s'il était possible, de tous les livres[1] ! Par contre si le héros est un sujet abject, son bonheur n'excitera aucun des sentiments que la tragédie doit éveiller en nous ; sa mort même, qui devrait du moins satisfaire notre amour pour la justice, entretient encore notre Némésis[2]. S'il est frappé par le malheur, nous ne sentirons pas cette pitié que nous inspire l'infortune de nos semblables, mais seulement ce qu'Aristote appelle la *philanthropie*, c'est-à-dire le sentiment de sympathie humaine qui s'éveille en nous au moment où le méchant est frappé, bien que nous nous représentions son malheur comme mérité[3].

1. *Dramaturgie*, art. 79.

2. Lessing croit que la langue grecque est la seule qui ait un mot particulier pour exprimer l'indignation qu'excite le bonheur d'un méchant : νέμεσις. Voy. Herder, *Nemesis. Ein lehrendes Sinnbild*, *Œuvres*, VII (Griechische Literatur), p. 303, éd. Hempel ; Ed. Tournier, *Némésis et la Jalousie des Dieux* (Paris, 1863), p. 252. « Née peut-être avec l'hellénisme, l'idée de *némésis* se développa, prospéra et périt avec lui ; c'est proprement une idée grecque. »

3. Cette explication du mot φιλάνθρωπον est fausse ; selon Zeller et les autres commentateurs d'Aristote, le mot exprime ce sentiment de justice et d'équité qui est au fond de notre âme et qui nous fait souhaiter que le bien soit récompensé et

Lessing s'est écarté sur un seul point, surtout dans la pratique, des théories d'Aristote; c'était pour le choix des personnages tragiques. La *Poétique* demande[1] que les héros soient des rois, des princes, parce que le malheur de tels hommes produit plus d'effet. Lessing n'eût pas été de son siècle et le disciple de Diderot, s'il eût souscrit à cette théorie. Le cri de ralliement au temps où Lessing avait commencé à écrire pour le théâtre était de traiter des sujets domestiques et d'écrire en prose. L'exemple de Lillo en Angleterre, la comédie larmoyante et le drame bourgeois, les doctrines de Diderot, les principes d'égalité prêchés par Rousseau, tout visait à un changement dans les mœurs aussi bien qu'au théâtre. L'Allemagne

que le mal soit puni. — Lessing fait ces remarques à propos de *Richard III*, de Weisse ; Schiller dans son traité : Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, dit par contre : La souffrance d'un scélérat n'a pas moins de charme tragique que la souffrance d'un homme vertueux... La contradiction qu'il y a entre sa conduite et la loi morale devrait indisposer notre âme et l'imperfection morale que suppose une telle conduite devrait nous remplir de douleur, lors même que nous ne compterions pour rien le malheur des innocents qui en sont victimes. Ici il n'y a plus aucun motif de satisfaction dans la moralité de la personne, rien qui nous puisse dédommager de l'affection pénible que nous causent et sa conduite et sa souffrance. Et pourtant l'une et l'autre forment un objet très précieux pour l'art, et devant lequel nous nous arrêtons avec un haut degré de plaisir.

1. Chap. XIII et XV, 2.

a fortement subi cette influence étrangère[1]. C'est pourquoi l'auteur de *Miss Sarah Sampson*, suivant fidèlement Diderot et écartant pour une fois l'autorité du Stagirite, nous dira : « Les noms de princes et de héros peuvent donner à une pièce de théâtre une certaine pompe et une certaine majesté ; mais ils n'ajoutent rien à l'émotion. Ce qui fait naturellement la plus forte impression sur notre âme, c'est le malheur de ceux dont la condition se rapproche le plus de la nôtre ; et si les rois nous inspirent de la sympathie, c'est comme hommes, et non comme rois. Si leur rang accroît l'importance de leurs infortunes, il n'accroît pas notre intérêt. Il est possible que des peuples entiers se trouvent enveloppés dans leur destinée ; mais notre sympathie veut un objet particulier ; l'idée de l'État est beaucoup trop abstraite pour nous toucher[2].

Cependant Lessing n'a pas suivi le critique français dans sa théorie des caractères généraux. La *Dramaturgie* prend, dans cette discussion, comme point de départ le chapitre IX de la *Poétique*, où Aristote compare l'histoire avec la poésie, pour démontrer que la poésie exprime le général, c'est-à-dire ce que tel ou tel individu, suivant son caractère et selon la vraisemblance ou la nécessité, aura dit ou fait. Sur ce fond la poésie met des noms propres ; tandis que l'histoire

1. Voy. Gœthe, *Poésie et Vérité*, liv. XIII, p. 113 et suiv. Sur l'évolution du drame bourgeois en France, voy. Brunetière, *Revue bleue*, 13 février 1892.

2. *Dramaturgie*, art. 14.

exprime le particulier, c'est-à-dire ce que tel ou tel individu a fait et ce qu'on lui a fait. Lessing, dans le commentaire très développé de ce passage, combat la théorie de Diderot[1]. Celui-ci affirmait qu'il n'y avait dans la nature humaine qu'une douzaine tout au plus de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits, et que les petites différences qui se voient dans les caractères des hommes ne peuvent être maniées aussi heureusement que les caractères nettement tranchés. Il concluait de là que ce ne sont plus à proprement parler les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions; il voulait que la peinture de celles-ci devînt le principal objet de la comédie sérieuse. D'abord, réplique Lessing, le nombre des caractères comiques n'est pas si restreint; il y a là une moisson suffisante pour le petit nombre d'ouvriers qui sont capables de se mettre à l'œuvre. Mais accordons le petit nombre; les conditions nous tireraient-elles de cet embarras? Si je prends le magistrat, par exemple, il faudra bien lui donner tel et tel caractère qui le tirera de la classe des abstractions métaphysiques. Si Diderot objecte que nous ne sommes pas libres de faire le juge à notre fantaisie, sérieux ou frivole, affable ou brusque, mais qu'il faut absolument qu'il soit sérieux et affable, le dramaturge découvre un autre écueil, celui des caractères parfaits, avec lesquels il n'y aurait ni tragédie,

1. *Dramaturgie*, art. 86-96, voy. Gotschlich, *op. cit.*, p. 58 et suiv.

ni comédie [1]. En outre, dit Lessing, on ne doit faire, au point de vue de la généralité aucune différence entre les personnages de la tragédie et ceux de la comédie. Tous les personnages de l'imitation poétique sans distinction doivent parler et agir, non pas d'une façon qui ne convienne qu'à eux individuellement, mais comme toute personne de leur caractère pourrait et devrait parler et agir dans la même situation. C'est cette généralité seule qui fait que la poésie est plus philosophique et, par conséquent, plus instructive que l'histoire [2]. Ainsi donc, s'il est vrai, comme le dit Diderot, que le poète comique qui voudrait donner à ses personnages une physionomie assez particulière pour qu'elle ne pût ressembler qu'à un seul personnage au monde, ramènerait la comédie à l'enfance; il n'est pas moins vrai que le poète tragique qui voudrait seulement représenter tel ou tel homme énerverait la tragédie et la rabaisserait au rang de l'histoire. La comédie, en donnant des noms significatifs à ses personnages [3] vise

1. Lessing ne fait que répéter les arguments de Palissot contre l'opinion de Diderot, exprimée dans les « Entretiens sur le Fils naturel ». *Œuvres*, VII, p. 151, éd. Assézat. Comp. Crouslé, *Lessing*, p. 380 et suiv. Caro, *La fin du XVIII[e] siècle*, I. *Diderot et son théâtre*, p. 285 et suiv.

2. καθόλου, *Poétique*, chap. IX. Dans cette explication, Lessing avait comme prédécesseur, Heinsius dont l'ouvrage *De tragœdiæ Constitutione*, n'a pas été sans influence sur la *Dramaturgie*. Voy. Max Zerbst, *Ein Vorläufer Lessing's in der Aristoteles-Interpretation*, Iéna, 1887.

3. Comme Pyrgopolinicès (capitaine Brise-Murailles), Artotrogus (Ronge-pain), Phidippidès (Épargne-coursiers), Thraso, etc.

la généralité, et même si elle met un homme connu sur la scène c'est aux traits généraux qu'elle s'attache comme Aristophane dans les *Nuées*. Mais de même que Socrate ne représentait, ni ne devait représenter l'individu de ce nom[1], de même la cause qui fait que le poète tragique donne à ses personnages les noms de Caton, de Régulus et de Brutus est simplement l'idée du caractère que nous avons l'habitude de joindre à ces noms-là. Ce n'est pas leur histoire, qu'il veut nous raconter, mais les destinées qui peuvent et doivent arriver à des hommes de ce caractère en général. Si le poète leur laisse le nom historique, c'est parce que nous sommes déjà accoutumés à concevoir sous ces noms un caractère tel que celui qu'il nous représente dans la généralité, ensuite parce que des noms réels comme dit Aristote[2], semblent impliquer aussi des événements réels et que tout ce qui est arrivé est plus croyable que ce qui n'est pas arrivé. Mais qu'est-ce qu'un caractère général ? Ce n'est pas, comme le croit Diderot, celui où l'on rassemble des observations faites sur un grand nombre d'individus ou sur la totalité. Ce serait un caractère exagéré, dit Lessing[3]; c'est plutôt l'idée d'un caractère personnifié qu'une personne revêtue d'un caractère. Dans le sens aristotélique, au contraire, on appelle caractère général celui où l'on a pris une sorte de moyenne entre les observations

1. Voy. plus haut, p. 137.
2. *Poétique*, chap. IX.
3. *Dramaturgie*, art. 95.

faites sur un grand nombre d'individus ou sur la totalité. C'est, en un mot, un caractère ordinaire, mais ce n'est pas le caractère en lui-même qui est ordinaire, c'est le degré et la mesure où il atteint ; en un mot, un caractère vrai, naturel, humain.

La troisième partie constitutive de la tragédie est, selon Aristote, l'élocution ou les pensées (διάνοια), c'est-à-dire, tout ce qui s'accomplit par le discours et en particulier ce qui consiste à préparer, à démontrer, à réfuter les émotions de la pitié, de la crainte, de la colère et des autres passions semblables. Mais Aristote lui-même ajoute que la discussion de cette partie appartient à la *Rhétorique*, et il n'insiste pas davantage. Le passage[1] nous montre qu'outre les qualités exigées par la peinture des caractères, les Anciens observaient encore des règles concernant la suite des idées, des figures et d'autres moyens de la rhétorique. Lessing, qui ne voulait pas donner un traité de poésie dramatique, mais seulement « des ferments de recherche[2] », ne s'arrête pas à cette partie qui du reste devrait être développée par des exemples tirés de la langue que parle le poète.

Les trois dernières parties dont Aristote fait mention : la diction, le jeu de l'acteur et la musique, c'est-à-dire toutes les questions qui se rattachent à la représentation théâtrale, ont amené Lessing à mettre d'accord la pratique acquise pendant vingt ans dans la

1. *Poétique*, chap. XIX.
2. *Dramaturgie*, art. 95.

fréquentation des théâtres et des acteurs avec les règles sommaires qu'Aristote donne sur ce sujet. Pour le Stagirite la poésie dramatique doit produire son effet même sans représentation ; tout l'attirail scénique, si développé pourtant chez les Grecs, le grand talent de leurs comédiens ne le touchent guère dans ses théories. Lessing voulant suivre, dans sa *Dramaturgie*, pas à pas tous les progrès que l'art dramatique, en général, peut faire, s'est inspiré des quelques préceptes aristotéliques, mais en les développant il les combinait avec ses études antérieures sur la scène qui remontaient à 1748. C'est en effet de cette année que datent les fragments sur les *Pantomimes des Anciens*[1], où Lessing, à l'aide des anciens textes, cherche à se rendre compte s'il y avait des pantomimes avant l'époque d'Auguste et en quoi consistait l'art des Bathylle et des Pylade. Il n'arrive cependant pas à un résultat bien net. La dissertation faite d'après le travail de Calliachi[2] et les notes de Saumaise voulait démontrer que la troupe des pantomimes dirigée par Nicolini qui jouait en 1747 et 1748 à Leipzig n'avait rien de commun avec les pantomimes des Anciens. Lessing avait l'intention de traiter, en érudit, cette question d'une certaine actualité ; mais son travail qui

1. *Œuvres*, XI, 2, 841-850, comp. la 12e lettre des « Kritische Briefe ». *Œuvres*, VIII, p. 197.

2. Humaniste italien d'origine grecque (1645-1707). Son ouvrage *Syntagma de ludis scenicis mimorum* a paru à Padoue en 1713.

aurait dû lui ouvrir les portes du séminaire philologique créé par Gesner à Göttingue[1], resta à l'état de fragment. Le jeune auteur avait changé d'avis, et puis le sujet fut traité, en 1749, dans un livre anonyme paru à Hambourg[2]. — Le fragment intitulé *Der Schauspieler*[3] inspiré par l'ouvrage de Remond de Sainte-Albine, *Le Comédien* (1747) date à peu près de la même époque. Lessing a donné en outre un extrait de l'ouvrage français dans la *Bibliothèque théâtrale* (1754)[4]. L'année suivante il traduit pour la même revue la partie des *Réflexions critiques* de du Bos, intitulée *Les Représentations théâtrales des Anciens*[5]. Dans les *Beiträge*[6], il donna la traduction de l'*Art du Théâtre* de François Riccoboni (1750). Toutes ces traductions, auxquelles il faut ajouter celle du traité *De la Poésie dramatique* de Diderot, et les notes prises lors de la lecture des Anciens sur le jeu et les gestes des acteurs[7] semblent donner raison à Charles

1. Voy. plus haut, p. 39.

2. Sous le titre : Abhandlung von den Pantomimen, historisch und critisch ausgeführt. — L'annonce de ce livre dans la *Gazette de Voss* semble être écrite par Lessing. Voy. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, 2e édit., I, p. 469, où Maltzahn la publie ; elle ne se trouve pas dans l'édition Hempel.

3. *Œuvres*, XI, 2, p. 851-860.

4. *Œuvres*, XI, 1, p. 301-331.

5. *Ibid.*, p. 519-690; voy. p. 660 le chapitre sur les pantomimes.

6. Voy. plus haut, p. 62.

7. *Collectaneen*, sous les mots : Pantomime, Plautus, Theodorus, *Œuvres*, XIX, p. 455, 466, 505.

Lessing qui disait que son frère étudiait ces questions avec autant de zèle que si on eût voulu créer pour lui à Leipzig une chaire d'art dramatique.

Les pièces de Lessing montrent également la grande connaissance technique qu'il avait acquise autant par ses études que par la fréquentation continuelle des acteurs. Eckhof était pour lui l'idéal du comédien. Voulant donner les règles du jeu scénique, le dramaturge disait qu'il ne faisait qu'analyser fidèlement son jeu. Les remarques les plus importantes sur ces questions se trouvent au commencement de la *Dramaturgie*[1]. C'était le temps où les acteurs et surtout les actrices supportaient encore les critiques, qui étaient d'ailleurs presque toujours élogieuses. Plus tard, Lessing ennuyé par leurs récriminations cessa de parler de leur jeu et s'en tint uniquement aux pièces.

L'art de l'acteur, dit-il[2], doit tenir le milieu entre les arts plastiques et la poésie; c'est une représentation qui tombe sous le sens de la vue, comme la peinture, et à ce titre, le beau est sa loi suprême; mais c'est une peinture mobile, et à ce titre, il n'est pas toujours nécessaire que l'acteur garde dans ses attitudes ce calme qui rend les modèles antiques si imposants; il peut se permettre souvent la rudesse et la hardiesse, mais il ne doit pas demeurer longtemps dans cet état. L'art dramatique est une poésie muette, mais une poésie qui tend à se rendre immédiatement intelligible à la vue.

1. Art. 3-8.
2. *Dramaturgie*, art. 5.

Les règles sur le jeu de l'acteur données par Lessing, sont un heureux développement des observations d'Aristote sur le débit en général[1]. On peut les résumer en ces mots : le débit, la déclamation et le feu. Jamais, dit le dramaturge, une fausse intonation ne doit nous faire soupçonner que l'acteur babille sans comprendre. La justesse et la sûreté de son accent doivent nous convaincre qu'il a pénétré au fond du sens de ses paroles ; une fois le sens saisi il faut que l'âme soit entièrement présente, il faut qu'elle concentre toute son attention sur le discours. Pour exprimer les modifications de l'âme l'acteur doit trouver les intonations justes. L'effet produit par le mouvement alternatif de la voix est incroyable ; on produit par là cette musique naturelle à laquelle notre cœur ne saurait résister, parce qu'il sent qu'elle vient du cœur, et que l'art n'y est pour quelque chose qu'autant que l'art peut se transformer en naturel[2]. Aristote recommande aux poètes tragiques de se placer autant que possible dans la situation des personnages, car en fait de passion, la sympathie est ce qu'il y a de plus persuasif[3]. Lessing demande la même chose aux acteurs, il veut qu'ils

1. *Rhétorique*, III, chap. I. Comp. Gotschlich, *op. cit.*, p. 100 et suiv.

2. Comp. l'épigramme que Lessing a écrite dans l'album d'un acteur : Kunst und Natur Sei auf der Bühne Eines nur; Wenn Kunst sich in Natur verwandelt, Dann hat Natur mit Kunst gehandelt. Sinngedichte II. Buch nº 41. *Œuvres*, I, p. 155.

3. *Poétique*, chap. XVII.

étudient la nature et qu'ils l'imitent. Cette imitation produira dans leur jeu les changements qui ne dépendent pas seulement de notre volonté, comme l'expression de la colère ou du désespoir. Mais il faut être sobre dans le *feu*. Les préceptes que Hamlet donne aux acteurs [1] sont des paroles d'or pour quiconque aspire à une approbation raisonnée ; il ne faut offenser ni notre vue ni nos oreilles. L'expression des plus violentes passions ne doit rien avoir de désagréable pour l'un ni pour l'autre de ces deux sens.

Lessing avait une haute idée des anciens acteurs. Il recommande aux jeunes la lecture du commentaire de Térence par Donat où l'on trouve beaucoup de fines observations sur le jeu des Anciens. On sait peu de chose, dit le dramaturge [2], de l'ensemble des règles sur les gestes chez les Anciens, mais nous savons qu'ils avaient poussé le langage des gestes à une perfection dont on ne saurait guère concevoir l'idée d'après ce que nos orateurs savent faire en ce genre. Il semble que nous n'ayons conservé de tout ce langage qu'un cri inarticulé, c'est-à-dire la faculté de gesticuler, sans savoir donner à cette gesticulation une signification

1. *Hamlet*, acte III, sc. 2.

2. Art. 4. Voy. C. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, 1890, chap. XI et XIII. Fr. Leo a réuni la plupart des indications qui se trouvent dans Donat, *Rhein. Museum*, vol. XXXVIII, p. 331, mais comme le remarque Sittl au temps de Donat on ne jouait plus les comédies de Térence, mais par contre on jouait sans masques, ce qui rendait possible le jeu de physionomie.

fixe, ni relier ces gestes entre eux, de manière à leur faire exprimer, non pas seulement une pensée isolée, mais un sens suivi. Lessing établit ensuite la différence entre le comédien et le pantomime. Les mains du comédien chez les Anciens, n'étaient pas aussi éloquentes que celles du pantomime ; chez celui-ci elles tenaient la place de la parole, chez celui-là elles devaient seulement appuyer le discours. — Partout où Lessing parle de l'art du comédien chez les Anciens, il le fait en termes très élogieux. A propos du *Philoctète* de Sophocle, il dit[1] que quelque difficile qu'il soit de rendre les cris et les convulsions de la douleur, il croit que chez les Anciens la déclamation et l'art de fabriquer les masques tragiques étaient poussés à une perfection dont nous n'avons aujourd'hui aucune idée. Il croit même[2], que le poète ancien n'avait pas besoin d'indiquer le jeu de l'acteur dans ses pièces; il pouvait es'n remettre à la sagacité des comédiens qui faisaient une étude très sérieuse de leur profession ; le poète lui-même, d'ailleurs, était souvent parmi les acteurs. — Lessing demandait cette perfection de l'art dramatique aux acteurs de la troupe hambourgeoise, à une époque où le comédien était honni et où des mœurs barbares régnaient dans les coulisses. Un Eckhof fut payé en billets d'entrée qu'il dut faire vendre à la porte du théâtre, et ceux qui remplissaient les rôles des valets faisaient figurer sur leurs notes les quelques sous qu'ils

1. *Laocoon*, chap. IV.
2. *Dramaturgie*, art. 71.

recevaient pour les coups de pied et les soufflets[1].

Le chœur faisait partie de la tragédie antique, il avait cependant perdu toute son importance au temps d'Aristote. Disparu complètement de la comédie, il persistait dans la tragédie, mais ses chants n'avaient aucun rapport avec le sujet, de sorte que les mêmes compositions pouvaient être chantées dans différentes pièces. Ainsi l'élément d'où était sorti la poésie dramatique n'existait que de nom. Aristote constate simplement le fait ; il dit bien[2] que le chœur doit être considéré comme un acteur qui fait partie de la pièce et qui y joue aussi son rôle, mais dans la définition de la tragédie il ne lui assigne pas une place à part. Il le considérait donc comme accessoire. Lessing, toujours occupé du côté pratique et des avantages que la compréhension des choses passées peut avoir pour nous, ne dit pas grand'chose du chœur antique. Il se serait difficilement familiarisé avec lui dans les tragédies modernes ; l'essai de Schiller dans la *Fiancée de Messine* lui aurait plu comme pastiche, mais il est peu probable qu'il l'eût approuvé. La place du chœur est dans l'opéra. Lessing croit que l'unité de lieu et de temps, le langage choisi, l'emphase de la versification dans le drame antique sont dus à la présence du chœur[3]. Avec sa disparition on pouvait se mouvoir

1. Voy. Devrient, *Geschichte der Schauspielkunst*, II, 208 ; sur Eckhof, II, 83, sur les réformes de Lessing, II, 121.

2. *Poétique*, chap. XVIII.

3. *Dramaturgie*, art. 46.

plus librement. Les trois unités sont ainsi réduites à la seule unité d'action ; la diction même doit devenir plus simple. Nous ne pouvons pas prendre tout à fait pour modèle le style des tragédies antiques, dit le dramaturge. Là tous les personnages parlent et s'entretiennent dans un lieu ouvert et public en présence d'une foule curieuse. Ils doivent donc presque toujours parler avec réserve, en songeant à garder leur dignité ; il faut qu'ils choisissent et pèsent leurs mots. Mais nous autres modernes, qui avons banni le chœur, qui laissons le plus souvent nos personnages entre quatre murs, où personne ne les écoute sans leur permission, pourquoi leur ferions-nous tenir toujours un langage soutenu ? Personne ne contrôle leurs expressions ; c'est ce qu'on pouvait craindre seulement de la part du chœur qui, bien qu'enveloppé dans le mouvement de la pièce, ne prenait cependant jamais part à l'action et jugeait les personnages plus qu'il ne s'intéressait réellement à leur sort[1]. Cette opinion ne convient pas à toutes les pièces que nous possédons des trois tragiques ; le chœur chez Euripide devient souvent complice de conseiller qu'il était chez Sophocle ; chez Eschyle il prend, par son importance, quelquefois part à l'action. Le chœur, selon Lessing[2], est remplacé en quelque sorte chez les modernes par l'orchestre ; c'est pourquoi il tenait à ce que la musique exécutée avant et après la pièce et dans les entr'actes eût quelque

1. *Dramaturgie*, art. 59.
2. *Ibid.*, art. 26.

rapport avec le sujet. Approuvant un article de Scheibe[1], il dit que la musique d'ouverture doit se rapporter à toute la pièce, celle des entr'actes doit s'inspirer de la conclusion de l'acte précédent et du début du suivant ; elle se composera naturellement de deux thèmes ; la symphonie finale doit se conformer à la conclusion de la pièce afin d'accroître l'impression des événements dans l'esprit des spectateurs. C'est par ce moyen que Lessing voulait remplacer l'orchestration des Anciens qui, dans ce domaine aussi, avaient atteint la beauté et la perfection de l'idéal classique.

La mise en scène était devenue au temps d'Aristote le principal souci des poètes. On ne pouvait pas transformer les légendes à l'infini ; ainsi les sujets tragiques se trouvaient épuisés. Le public admirait donc surtout le jeu des acteurs qui devint de plus en plus parfait, et à mesure que l'art tragique baissait, la représentation devint plus brillante. Il y avait même des poètes qui ne pouvant pas se faire jouer, récitèrent leurs pièces devant un public d'élite. C'est ce qui explique peut-être le jugement d'Aristote, sur la crainte et la pitié excitées non seulement par le spectacle, mais aussi par l'arrangement même des événements, ce qui est préférable et fait plus d'honneur au poète. Car la fable doit être disposée de telle sorte que, même sans le secours de la vue, l'auditeur qui entend

1. Artiste et écrivain musical (1708-1766), depuis 1745, chef d'orchestre à Copenhague ; il fit des symphonies sur *Polyeucte* et *Mithridate*.

comment les faits se passent, soit saisi de frisson et de pitié... Mais préparer cet effet par le spectacle, c'est ce qui demande moins d'art et ce qui dépend des entrepreneurs de la représentation [1]. Lessing accepte en général cette opinion ; il cite comme exemple la représentation primitive des pièces anglaises et croit que le poète n'a nullement à se soucier du décor. Certes, l'exagération sur ce point est à condamner, mais Lessing n'aurait jamais dit qu'une pièce lue peut produire le même effet qu'une pièce représentée. Il était trop pénétré de l'efficacité du jeu scénique, de tout ce qui captive l'imagination, pour plaider en faveur des livres-drames qui sont la mort de tout art dramatique [2]. Ses propres pièces ne produisent tout leur effet que sur la scène et jouées par de bons acteurs.

Telles sont les théories de Lessing sur le drame en général et sur la tragédie en particulier. Nous y avons vu d'une part l'influence d'Aristote ; de l'autre les efforts du critique allemand pour faire ressortir tout ce qui est essentiel dans les théories du philosophe grec,

1. *Poétique*, chap. XIV; le passage est reproduit par Lessing, *Dramaturgie*, art. 80.

2. Si un penseur expose ses vues profondes sur la marche des choses d'ici-bas, le livre peut suffire ; le dialogue n'y est employé que pour faire ressortir la différence des opinions, mais ces productions n'ont rien à voir avec le théâtre. Comp. le mot de Sainte-Beuve : « La lecture est le pis-aller de la tragédie ; cette lecture est toujours accompagnée d'un léger sentiment de regret et d'inquiétude : on n'a pas tout, on ne se rend pas compte de tout. » *Étude sur Virgile*, p. 155.

théories qui resteront tant que les lois fondamentales du drame ne seront pas oubliées. Ces lois forment la base de la *Dramaturgie* qui ne s'étend comme son modèle grec que sur la tragédie, tandis que les autres genres de la poésie dramatique n'y sont qu'effleurés. Ainsi Lessing ne dit qu'un mot sur le drame satirique, et ce mot n'est pas juste. Il rapproche le rôle d'Arlequin de celui du parasite de l'ancienne comédie, ce qui peut se faire, mais il ajoute: « Les Grecs n'avaient-ils pas un genre de drame qui leur était propre, où les Satyres devaient toujours être mêlés, que la fable de la pièce s'y prêtât ou non[1]; » ici il se trompe, le *Cyclope* seul ne permettant pas un tel jugement. Dans son étude sur Sophocle il dit que la *Nausicaa* de ce poète était probablement aussi un drame satirique, que l'*Odyssée* était une mine riche pour ce genre qui convenait au caractère d'Ulysse. Il souhaite qu'un génie fasse revivre ce drame, parce que la tragi-comédie n'est qu'un essai manqué[2]. Il la définit « une action importante, entre personnes considérables, mais dont le dénouement est heureux[3] ». Cette définition est empruntée à « l'Histoire du Théâtre français ». Le nom indiquait simplement une pièce

1. *Dramaturgie*, art. 18. — Comp. *Collectaneen*, sous *Satyrisches Drama*, *Œuvres*, XIX, p. 483. L'hypothèse de Lessing à propos de l'Alceste d'Euripide fut déjà émise par d'Aubignac. Voy. *Pratique du Théâtre*, liv. II, chap. x.

2. *Œuvres*, XI, 1, p. 924.

3. *Dramaturgie*, art. 55. Comp. *Histoire du Théâtre français*, t. III, p. 455.

qui n'était pas construite selon les règles de l'ancienne tragédie. Plaute, ajoute Lessing emploie le mot *tragico-comœdia* par plaisanterie, et non pour désigner par là un genre particulier ; aussi ce mot ne lui a-t-il été emprunté dans ce sens par personne, jusqu'à ce que, au XVI[e] siècle les poètes espagnols et italiens se soient avisés de nommer ainsi certaines de leurs productions dramatiques. Lessing, d'ailleurs, comme Diderot, repousse le mélange de ces deux genres éloignés et séparés par une barrière naturelle.

La partie de la *Poétique* concernant la comédie est perdue ; il ne s'y trouve qu'une définition sommaire au commencement du v[e] chapitre, mais la *Morale à Nicomaque* [1] contient quelques idées fécondes sur le comique en général. Ces passages de même qu'un fragment contenu dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, mais qui ne fut publié qu'en 1839, dans le premier volume des « Anecdota Græca » de Cramer [2], permettent de se faire une idée assez exacte

1. IV, 14. Comp. Gotschlich, *op. cit.*, p. 99.

2. *Anecdota Græca*. vol. I, p. 3-10, — fonds grec 2677, p. 92. Le fragment remonte sûrement à une source aristotélique. J. Bernays en a donné le commentaire où il montre la même sagacité que dans son travail sur la *catharsis*. *Rheinisches Museum*, vol. VIII, 561-596, *Ergänzung zu Aristoteles Poetik*, réimprimé avec : *Grundzüge*, etc., dans : *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*, p. 133. Comp. Baumgart, *Handbuch der Poetik*, p. 660. — Studemund a donné une meilleure édition de ce traité, dans le *Philologus*, vol. XLVI (1888), p. 1-26.

des opinions d'Aristote sur la comédie. Il ne faut pas croire que tout ce que le génie grec avait produit, obtint également le suffrage d'Aristote. Né dans la Macédoine, il était plus libre dans ses jugements sur tout ce qui sentait le terroir; de là cette largeur d'esprit dans la *Poétique*, pour tout ce qui est lié aux temps, aux mœurs, aux conventions; tandis qu'il est impitoyable, un vrai juge de l'Enfer, comme disait Schiller[1], pour tout ce qui touche les règles immuables des genres littéraires. Même les mythes, ce fonds inépuisable de la tragédie grecque, ne l'occupent pas outre mesure; il plaide pour les sujets d'invention. Il choisit ses poètes; l'époque des « Marathonomachoi » le laisse froid. Son antipathie pour Eschyle est notoire; les allusions désobligeantes à ses tragédies ne sont pas rares dans la *Poétique*[2]. On peut conclure des passages où il parle de la comédie ancienne qu'elle ne représentait pas pour lui un modèle. La comédie moyenne qui, en abandonnant les attaques personnelles, se rapprochait davantage de la vie ordinaire et fondait ainsi la comédie de caractère, lui plut beaucoup mieux. Il est probable que ces théories sur ce sujet, connues par son élève Théophraste qui les a certainement communiquées à Ménandre, ont amené celui-ci à les confirmer par la pratique. Ainsi la théorie a suivi la

1. Lettre à Gœthe du 5 mai 1797.

2. Welcker, *Die Æschylische Trilogie Prometheus*, p. 528 et suiv. Günther, *Grundzüge der tragischen Kunst*, p. 289 et suiv.

belle floraison de la tragédie grecque, et elle a précédé celle de la comédie nouvelle. Aristote se trouvant en présence d'un changement profond dans le genre comique, prend partie pour les modernes contre les Anciens. Par là s'explique le blâme qu'il inflige aux poètes comiques dont les pièces ne contenaient que des attaques personnelles ; par là aussi sa théorie des caractères généraux pour la tragédie comme pour la comédie. La discussion de Lessing sur ce point est excellente[1], mais il n'a pas bien vu cette antipathie d'Aristote pour l'ancienne comédie, il n'a pas vu non plus qu'il oppose les invectives de l'ancienne comédie (αἰσχρολογία) qui ne lui plaisent pas, à la plaisanterie spirituelle (ὑπόνοια) de la nouvelle. C'est pourquoi Lessing veut prouver que la comédie aristophanesque mettait aussi des caractères généraux sur la scène[2] ; qu'Aristote quand il dit que les sujets inventés, et non les rythmes font la poésie[3], comprend l'ancienne comédie aussi bien que la moyenne. Ce passage de la *Poétique* blâme justement les anciens poètes qui s'attachaient trop à l'histoire contemporaine et dont les rythmes variés étaient plus artistiques que les sujets inventés n'étaient poétiques ; tandis qu'il plaide la cause de la comédie nouvelle, de son langage poli de bonne société, de ses fines railleries qui ne dégénéraient jamais en invectives et de ses sujets inven-

1. *Dramaturgie*, art. 89-91.
2. Voy. plus haut, p. 136.
3. *Poétique*, chap. IX, 1.

tés[1]. C'est elle qui a créé des caractères et des types dont la plupart sont comme le fonds commun de toutes les comédies jouées jusqu'à nos jours ; c'est elle qui vit à travers les siècles parce qu'elle représente les faiblesses et les ridicules essentiellement humains. C'est ce qu'Aristote comprend par ces mots καθόλου ποιεῖν λόγους ἢ μύθους et ce qui constitue pour lui le fonds de toute poésie : le général, ce qui vit partout et qui n'est pas attaché à une époque, qui ne dépend pas de la bonne volonté des législateurs ou de la richesse des citoyens capables de fournir un chœur splendide et coûteux. La remarque de Lessing sur le Socrate des *Nuées* est certainement ingénieuse[2], mais l'éternel dans la poésie ne consiste pas à attaquer les hommes éminents. Une comédie qui n'est compréhensible que par l'étude minutieuse de l'histoire, des institutions et des mœurs privées d'une époque peut plaire aux contemporains et aux érudits qui en font leurs délices, mais malgré sa forme artistique elle ne peut pas servir de modèle à tous les temps. Aristophane a beau ramener Eschyle sur la terre dans les *Grenouilles*, et railler impitoyablement Euripide ; Aristote ne veut ni d'Eschyle ni de l'ancienne comédie. Euripide est pour lui le plus tragique des poètes et il se fait le champion de la comédie nouvelle.

1. Voy. J. Bernays, *Ergänzung zu Aristoteles Poetik*, p. 595 (184 de la réimpression). — M. Croiset (*op. cit.*, III, p. 584) ne tire pas toutes les conséquences du passage de la *Morale à Nicomaque*.

2. Voyez plus haut, p. 137.

La *Poétique* ne donne pas de définition formelle de la comédie ; Aristote dit qu'elle est l'imitation du mauvais, non pas du mauvais quel qu'il soit, mais de celui qui comprend le ridicule. En effet, ce qui est ridicule, c'est une faute ou une difformité qui n'est ni douloureuse, ni destructive ; tel est, par exemple, un visage hideux et contourné, mais sans souffrance[1]. Lessing fit l'application de ce passage dans sa théorie du laid dans l'épopée et dans l'art ; dans la *Dramaturgie* il le paraphrase simplement à propos du *Distrait* de Regnard[2]. Le critique réfute les détracteurs de la pièce qui prétendaient que la distraction n'est pas un sujet de comédie, que c'est une infirmité, un malheur et non un vice. Si cela était vrai, on pourrait leur donner raison. Mais n'est-il pas en notre pouvoir de corriger cette infirmité ? Le distrait pense, seulement il pense à autre chose qu'à la cause de ses impressions sensibles du moment. Admettons que la distraction soit incurable. Où est-il écrit que, dans la comédie, nous ne devons rire que des imperfections morales et des vices guérissables. Toute extravagance, tout contraste que produit un défaut avec la réalité est risible. Le rire et la dérision sont deux choses très différentes. Nous rions du Distrait, mais nous apprécions ses autres qualités, et même sans elles nous ne saurions nous égayer de ses distractions. Qu'on mette cette distraction chez un homme méchant et sans mérite, et

1. *Poétique*, chap. v.
2. *Dramaturgie*, art. 28.

qu'on voie si elle sera encore risible! Elle sera déplaisante, rebutante, odieuse, mais nullement risible.

Aristote n'a pas parlé de l'effet produit par la comédie, mais certains passages de la *Morale à Nicomaque* ont amené Lessing à se faire, au point de vue moral, une théorie qui ressemble à celle qu'il a donnée de la tragédie. Il écrit à Nicolaï[1] : L'utilité de la tragédie comme de la comédie est inséparable du plaisir; la moitié de la pitié et du rire est le plaisir — ἡδονή — et c'est un grand avantage pour le poète dramatique qu'il ne peut être utile sans causer de plaisir. La comédie doit nous aider à remarquer toutes les sortes de ridicule ; celui qui en est capable cherchera à l'éviter et deviendra l'homme le plus moral[2]. Dans la *Dramaturgie* ce but moral est élevé au rang d'un dogme. « La comédie, y est-il dit[3], prétend corriger par le rire, mais non par la dérision, et elle ne prétend pas corriger précisément les travers dont elle fait rire, ni seulement les personnes chez qui se trouvent ces travers. Sa véritable utilité, son utilité générale, réside dans le rire même, dans l'exercice qu'elle donne à notre faculté de saisir le ridicule, de le découvrir aisément et vite, sous les déguisements de la passion et de la mode, dans toutes les combinaisons où il se mêle avec d'autres qualités plus mauvaises encore, ou même avec de bonnes qualités, et jusque dans les rides de la

1. Novembre 1756, p. 71.
2. Voy. plus haut, p. 143.
3. Art. 29.

gravité solennelle. » Là où Aristote ne voit que le plaisir de rire et tout au plus l'exercice de nos facultés pour la plaisanterie légère, Lessing reconnaît l'amélioration des mœurs. Ainsi on peut dépasser son siècle de cent coudées, on n'en est pas moins le fils, et comme le dit M. Cherbuliez[1], un petit homme d'aujourd'hui est plus philosophe sur beaucoup de points qu'un grand homme né en 1729. Mais cela n'ôte rien à son mérite d'avoir révélé Aristote aux Allemands et de leur avoir donné la meilleure explication de ce code dramatique. Aujourd'hui, après plus d'un siècle, les commentateurs pour lesquels l'érudition n'a pas de secret remontent toujours jusqu'à Lessing, d'autres acceptent encore en bloc toutes ses théories, même la critique théâtrale française n'hésite pas à l'appeler son maître[2]. Tout cela prouve une vitalité qui résiste au temps.

IV

Si nous passons de la théorie à la pratique, l'œuvre de Lessing présente un phénomène assez étrange. Critique théâtral, il demande ses arguments à l'étude de l'antiquité ; écrivain dramatique, il cherche les modèles de ses comédies en France, ceux de ses tragédies

1. *Lessing*, p. 48.

2. Sarcey dans sa critique théâtrale du *Temps* (14 novembre 1887) : « Notre maître à tous, Lessing... »

en Angleterre, non pas dans celles de Shakespeare, mais dans celles de Lillo, auteur de la première tragédie bourgeoise. Il n'imite Plaute que dans sa jeunesse; la Guerre de Sept-Ans lui inspirera son unique comédie, digne de survivre : *Minna de Barnhelm*. Le sort tragique de Virginie le tente, mais on dirait que le nom antique l'effraye; il dépouille le sujet de sa grandeur politique et le change en *Émilie Galotti*. L'ancienne Rome devient une petite principauté de l'Italie. Tout le théâtre de Lessing est l'exposition de la réalité palpitante. Le drame bourgeois, à peine inventé et qui attend son législateur dans Diderot; l'époque de Frédéric II, les discussions avec les théologiens, voilà ce qui l'inspire. Mais cette inspiration est guidée par la critique, et celle-là, comme nous l'avons vu, repose sur des bases antiques. L'aveu touchant à la fin de la *Dramaturgie*[1] qu'il n'est pas poète dramatique, qu'il doit à la critique seule ce que ses pièces renferment de bon, est juste en partie. Certes, sa modestie était grande; s'il n'avait pas en lui « la source vivifiante qui jaillit par sa propre force, qui s'élance d'elle-même en une gerbe riche, fraîche et pure, » il avait le don de l'observation, il comprenait la vie réelle, et faisait agir ses personnages selon toutes les règles de l'art, il a inventé des situations comiques et tragiques qui touchent de très près au génie poétique. Ses facultés innées furent cependant enrichies par l'étude des bons modèles, par un sens juste qui de-

1. Art. 101-104.

vinait ce qu'il faut prendre de l'antiquité et ce qu'il faut en laisser ; qui lui conseilla de ne pas s'attacher à l'écorce desséchée, mais au bois sain et vivant. Il était le premier à démêler les vues justes et fécondes de Diderot de ses erreurs. Ainsi le poète dramatique et le critique dans Lessing ne font qu'un ; l'un complète l'autre, et de cette harmonie naquirent les premières pièces classiques de l'Allemagne. Lessing n'entre pas en lice avec les Anciens, comme le fera Gœthe, dont le génie plastique égalait le leur ; il se contente de déduire de leurs œuvres les vérités éternelles et il les applique aux sujets modernes.

Les comédies de jeunesse montrent des influences multiples ; d'abord Lessing imite Plaute, et ensuite les comiques français Regnard, de la Chaussée, Marivaux, Destouches et le Danois Holberg ; mais comme il le dit lui-même [1], ces œuvres de jeunesse furent écrites à un âge où l'on prend volontiers le goût d'écrire et la facilité pour du génie. C'étaient des exercices, et à ce titre elles méritent l'attention parce qu'elles montrent le talent qui cherche sa voie. Aucune de ces pièces, — *Le Jeune Érudit*, *La Vieille Fille*, *Le Misogyne*, *Les Juifs*, *L'Esprit fort*, — ne montre de grandes qualités ; les personnages les plus amusants sont les valets imités de la comédie française et de Plaute ; les jeux de mots, les allusions souvent assez crues, la vivacité du dialogue rappellent les modèles romains,

1. *Dramaturgie*, p. 471.

mais Lessing n'eût pas acquis par ces œuvres une grande renommée. Le poète Lenz, qui lui-même avait remanié cinq pièces de Plaute, a très bien caractérisé dans une scène de son œuvre bizarre, *Pandæmonium Germanicum* [1], la valeur des comédies de Lessing. Nous voyons dans cette pièce Lessing faisant une esquisse d'après Plaute et la jetant aux poètes comiques, avec ces paroles : « Lisez les Anciens, là vous trouverez des modèles.» Mais voyant que la foule des imitateurs, au lieu de s'inspirer de la comédie antique ne fait que copier, changer et dénaturer son esquisse, il leur dit : « Observez la société, mêlez-vous-y et apprenez d'abord ce que vous voulez peindre, ensuite imitez la manière des Anciens. » Il leur jette *Minna de Barnhelm*, mais le griffonnage recommence de plus belle. Lenz ne parle, et avec raison, que d'une imitation de Plaute, le *Trésor*, et de *Minna*. L'originalité de Lessing se montre le mieux dans cette adaptation et dans la comédie qui avec la *Cruche cassée* de Henri de Kleist et les *Journalistes* de Freytag constituent jusqu'à aujourd'hui tout le répertoire comique des Allemands.

Le sujet de notre étude nous force d'insister plutôt

1. Cette esquisse date de 1775, mais elle ne fut publiée qu'en 1819. Voy. Sauer, *Stürmer und Dränger*, II, p. 137. Collection Kürschner. — Les comédies d'après Plaute (1774), au nombre de cinq, furent considérées comme une œuvre commune à Gœthe et à Lenz. — Voy. *Poésie et Vérité*, liv. XIV, p. 146, avec le commentaire de Lœper.

sur les pièces adaptées que sur les œuvres originales. Là encore Plaute occupe le premier rang. Quatre comédies du poète romain ont attiré tour à tour l'attention de Lessing : *Captivi*, *Trinummus*, *Stichus* et *Pseudolus*. La première fut traduite [1], la seconde a donné le *Trésor*, comédie en un acte, les deux dernières ont fourni quelques scènes et une ébauche.

Le *Trinummus* de Plaute est l'imitation d'une comédie de Philémon, intitulée le *Trésor*. Lessing a conservé le titre grec qu'il trouve plus juste, car il rappelle une circonstance à laquelle se rattache le nœud de la fable [2]. L'homme aux trois deniers (*Trinummus*), dans la pièce de Plaute, joue un rôle trop effacé pour qu'il puisse donner son nom à la pièce. Le sujet de la pièce de Plaute est le suivant : Charmide, riche négociant d'Athènes a deux enfants, un fils, Lesbonicus, et une fille. Il part pour Séleucie et institue comme tuteur de ses enfants son ami Calliclès. Le fils est un libertin ; c'est pourquoi le père cache avant son départ un trésor dans la maison afin que le tuteur puisse marier sa fille, si un jeune homme demandait sa main. Ce jeune homme se présente dans la personne de Lysitélès, fils de Philton. Ce dernier fait lui-même sa demande auprès de Lesbonicus ; celui-ci tout confus d'avoir dissipé les biens de son père, ne veut pas consentir à marier sa sœur sans dot; Philton insiste, disant que son fils ne demande

1. Voy. plus haut, p. 69.
2. Voy. *Dramaturgie*, art. 9.

pas de dot. Lesbonicus veut lui céder un lopin de terre, tout ce qui lui reste des propriétés de son père. Le tuteur cherche un moyen de déterrer le trésor caché sans que Lesbonicus s'en aperçoive. Le vieux Mégaronide lui indique en même temps un moyen d'éviter tous les soupçons. On donne trois deniers à un sycophante qui, se disant envoyé par Charmide, apportera une lettre et une somme d'argent constituant la dot de sa fille; mais l'homme aux trois deniers arrive justement à la maison, quand Charmide rentre de son long voyage. Le riche négociant chasse le sycophante; mis au courant de l'aventure, il accorde la main de sa fille à Lysitélès et le tuteur voyant que Lesbonicus n'est pas un homme perverti, lui accorde la main de sa fille.

Dans la comédie du poète romain, le caractère de Calliclès est surtout bien étudié; la demande de Lysitélès ne sert qu'à faire ressortir le dévouement qu'il porte à toute la famille de son ami, dont le fils devient son gendre. Mais les caractères des vieux se ressemblent un peu trop; des deux jeunes gens, l'un est débauché, l'autre au contraire a de bonnes mœurs, mais nous les aimons tous deux, parce que Lesbonicus n'est pas perverti au fond. Les deux caractères comiques, l'esclave et le sycophante, sont mieux réussis; ils complètent le tableau de la vie de famille. Lessing place cette comédie immédiatement après les *Captifs*[1];

1. Voy. la dissertation sur Plaute, *Œuvres*, XI, 1, p. 33.

aussi l'a-t-il voulu porter sur la scène allemande. Il montre dans le *Trésor* [1] comment les comédies romaines doivent être adaptées sur le théâtre contemporain pour y réussir. D'abord il faut concentrer l'action qui est ordinairement trop lâche et trop longue dans Plaute ; il faut faire ressortir psychologiquement les motifs qui font agir les personnages et retrancher tout ce qui entrave la marche rapide de la comédie. le *Trésor* se maintint assez longtemps sur la scène.

L'action du *Trésor* se déroule dans un seul acte. Lessing a supprimé le prologue, puisqu'il ne sert pas à l'action. Charmide est devenu Anselmo, son fils Lesbonicus s'appelle Lélio, l'esclave Stasime a pris un nom français, Mascarille, de même Lysitélès se nomme Léandre ; le sycophante dont le nom Raps dérive de *rapere*, remplace Pax ; Mégaronide est remplacé par Staléno qui n'est pas le père, mais le tuteur de Léandre ; Philton dans Lessing correspond à Calliclès dans Plaute. Dans la première scène, Léandre expose à son tuteur son amour pour Camille, la sœur de Lélio, et le dessein qu'il a de l'épouser. L'amant ne parle que de sa bien-aimée, tandis que le vieux tuteur ne pense qu'à la dot. Ce contraste est assez comique et fournit une exposition plus vive et plus nette que dans la pièce de Plaute. La seconde scène correspond au commen-

1. *Œuvres*, V, p. 77. — Voy. sur cette adaptation, C. Reinhardstœttner, *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, p. 763, Seldner, *op. cit.*, p. 7. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, I, p. 147 et suiv. E. Schmidt, *Lessing*, I, p. 162.

cement de la pièce romaine ; Staléno reproche à Philton, ce que Mégaronide avait sur le cœur contre Calliclès. Lessing a supprimé les grossières plaisanteries sur les femmes dont l'original abonde. Staléno jouant en même temps le rôle de Philton, apprend que Camille a une dot considérable ; il demande donc sa main pour son pupille et il l'obtient. Lessing a rapproché la pièce antique des idées modernes en nous montrant un Léandre amoureux qui parle des grâces de Camille, quoique nous ne la voyions pas, et en faisant la demande auprès du tuteur de la jeune fille et non pas auprès de son frère. Ce tuteur montre un peu de sensibilité, car il s'informe d'abord des sentiments de la jeune fille. Les raisonnements de Staléno sur la nécessité d'une dot sont un peu exagérés. Lui, tuteur, ne peut pas permettre que Léandre épouse une fille pauvre. Que dirait le monde ? La future se montrerait trop complaisante pour lui et peut-être dirait-on qu'il ne défend pas assez bien les intérêts de son pupille. Mais le trésor caché le tranquillise. La ruse employée est la même que dans Plaute ; le sycophante apportera une lettre et la dot. Jusqu'ici nous n'avons pas entendu parler du fils débauché. Dans la comédie de Plaute ce personnage tient presque autant de place que Calliclès ; nous commençons à l'aimer, tandis que dans celle de Lessing il ne semble figurer que pour les scènes comiques entre lui et Mascarille. Philton en quittant Staléno rencontre le jeune étourdi et lui fait les reproches les plus vifs sur sa conduite. C'est à cause de lui, dit-il, que sa sœur ne

peut pas se marier. Dans sa détresse, Lélio veut emprunter de l'argent à son valet et se brûler ensuite la cervelle. Mascarille veut lui prêter ses gages qu'il n'a pas pu toucher. Lélio offre le seul champ qu'il possède encore, ce que Philton accepte, malgré les remontrances de Mascarille. La scène est très amusante et peut être considérée comme originale, puisque dans la pièce de Plaute l'esclave n'a pas les mêmes rapports avec son maître. La scène du sycophante est calquée sur celle de la pièce latine ; le dialogue entre Anselmo et Raps imite presque littéralement l'original[1]. La fin de la pièce qui languit chez Plaute est rendue plus vivante chez Lessing. C'est un des porteurs des bagages qui raconte à Anselmo ce qui s'était passé pendant son absence. Un dernier obstacle est vite écarté. Anselmo avait promis la main de sa fille au fils d'un de ses amis mort en Angleterre, mais on découvre que ce fils n'est autre que Léandre. C'est Mascarille qui implore le pardon de son maître auprès de son père en excitant sa pitié ; il lui raconte d'une manière comique les tentatives de suicide faites par Lélio. Le père pardonne à son fils.

1. Vers 977 du *Trinummus :* « Proin tute itidem ut *charmidatu's*, rursum te *decharmida,* » a donné le jeu de mots chez Lessing : « So geschwind Sie sich *anselmisirt* haben, so geschwind werden Sie sich auch wieder *entanselmisiren* müssen. » Comp. Molière, *Amphitryon*, III, 8. Et l'on me *des-Sosie* enfin comme on vous *des-Amphitryonne*, imité par H. de Kleist dans son *Amphitryon :* Und kurz ich bin *entsosiatisiert*, Wie man euch *entamphitryonisiert.*

Lessing a suivi assez fidèlement le texte latin ; il a ajouté quelques jeux de mots, quelques plaisanteries qui sont plus en accord avec l'état actuel de la société. A défaut d'un rôle de femme [1] il a au moins fait parler l'amant de la jeune fille de son amour, tandis que chez Plaute le mariage s'arrange comme un marché [2]. Il a supprimé un des vieillards, Mégaronide, et a accéléré en général, la marche de l'action, ce qui est indispensable dans une comédie de ce genre.

La pièce de Plaute fut aussi adaptée par Destouches dans sa comédie, *Le Trésor caché* (1745), mais le poète français a suivi le procédé contraire de celui de Lessing ; il a agrandi le plan du comique romain. La pièce n'a pas réussi, et ne fut jouée qu'une seule fois [3]. Les essais de Lenz [4] ne furent jamais représentés.

Le *Stichus* a tenté aussi la verve de Lessing ; mais là il voulait élargir, au lieu de resserrer. La pièce romaine est plutôt une ébauche qu'une véritable co-

1. Dans cette pièce, dit Lessing (*Dramaturgie*, art. 9), il n'y a pas de femme : le seul personnage féminin qu'on aurait pu y introduire aurait été une amoureuse un peu glacée ; et franchement j'aime mieux qu'il n'y en ait pas du tout. Au reste, je ne conseillerais à personne de rechercher cette singularité. Nous sommes trop accoutumés au mélange des deux sexes, pour ne pas sentir qu'il manque quelque chose en l'absence du sexe le plus aimable.

2. V. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, I, p. 150.

3. Voy. *Dramaturgie*, art. 9.

4. Voy. plus haut p. 203, note 1.

médie[1] ; on peut le regretter, car le sujet qu'elle traite fut très rarement mis sur la scène à Rome, où l'on négligeait de montrer au public des femmes d'une vie honnête. — Panégyris et Pinacie, deux jeunes femmes, attendent depuis trois ans le retour de leurs maris qui sont allés en pays étranger pour faire fortune. Le père, Antiphon, voudrait voir ses deux filles convoler en secondes noces, mais celles-ci résistent ; l'aînée faiblement, n'aimant pas trop son mari, mais la jeune, Pinacie, ranime par ses exhortations la foi chancelante de sa sœur, oppose la résistance la plus énergique à son père et lutte vaillamment dans la position critique où elle est, partagée entre le respect dû à son père et son amour pour son mari, qu'elle aime malgré sa pauvreté. « Mon mendiant me plaît, dit-elle, comme un roi plaît à sa reine. » — C'est la première partie de la pièce. Dans la seconde, après une longue scène où le parasite, Gélasime, expose ses malheurs, l'esclave annonce l'arrivée des deux époux, Épignome et Pamphilippe. Le premier est homme de bon sens ; il vient d'être fort bien accueilli par le beau-père, mais il n'en est pas dupe ; il sait qu'il doit toutes ces politesses à sa fortune acquise. L'esclave Stichus remplit dans des scènes de goinfrerie la dernière partie de la pièce où quelques-uns ont voulu reconnaître une imitation des mimes de Sophron dans lesquelles les esclaves jouaient

1. La pièce originale était de Ménandre, Φιλάδελφοι, mais Plaute a changé la fin ; voy. Teuffel, *Geschichte der römischen Literatur*, p. 148 (2e édit.).

le rôle principal. La gastronomie occupe trop de place dans cette pièce ; Stichus étale aux regards ses plaisirs de table et ses ébats amoureux ; la comédie est ainsi changée tout à coup en farce.

L'imitation allemande porte le titre : *Weiber sind Weiber* (Les femmes sont toujours femmes[1]). La pièce ne fut jamais achevée ; Lessing ne fit que le premier acte et le commencement du second ; les noms sont changés, le sujet est tout moderne. Lessing s'est inspiré uniquement des deux premières parties de la comédie de Plaute ; de la résistance des deux femmes vertueuses et du retour de leurs maris. Ces éléments ne suffisaient pas à remplir cinq actes, Lessing a donc introduit deux prétendants. S'il eût achevé la pièce, il aurait changé le caractère de quelques personnages ; ainsi l'ébauche fait soupçonner que le parasite aurait eu un rôle compliqué ; il devait annoncer la mort des deux maris absents ; une des femmes eût été un peu hypocrite, ce qui aurait ajouté au développement de l'action et à la richesse des caractères. Tandis que nous voyons encore dans le *Trésor* des traces de noms antiques, dans cette imitation ils sont modernisés. Le père s'appelle Seltenarm (rarement pauvre) ; il est riche[2]. Le caractère de ses deux filles contraste un peu ;

1. *Œuvres*, XI, 2, p. 484 ; comp. Reinhardstœttner, *op. cit.*, p. 742, Seldner, *op. cit.*, p. 10, Danzel-Guhrauer, *Lessing*, p. 148.

2. Dans la *Dramaturgie* (art. 90). Lessing dit que les anciens comiques donnaient à leurs personnages des noms qui, par leur étymologie et leur composition, exprimaient le ca-

Hilarie qui est aimée de son mari songe peu à son absence, tandis que Laure, dont le mari est brutal, désire ardemment son retour. L'éternelle Lisette ne manque pas ; Segarin, un capitaine, est un nouveau personnage, et montre peut-être l'influence d'une pièce française ; un musicien, Wohlklang et le parasite Labrax qui porte le même nom que le prostitueur dans le *Rudens* de Plaute complètent le tableau.

Dès la première scène le caractère différent des deux sœurs apparaît. Lisette engage ses maîtresses à oublier leurs maris ; Hilarie ne demande pas mieux et se trouve très heureuse d'être courtisée par d'autres, tandis que Laure, tout en acceptant les hommages des prétendants, pense toujours à son mari absent. Le père entre et fait les plus vifs reproches à ses filles. Il dit un mot qui rappelle bien la tournure d'esprit de Plaute : « Pensez donc, s'écrie-t-il, que votre mère vous a portées, pendant neuf mois, sous son cœur avec beaucoup de danger et d'angoisses, et vous, récalcitrantes, vous me le payez ainsi. » Mais ses filles ne l'écoutent pas ; Hilarie dit que si son mari est mort, elle en choisira un autre à son gré, mais non pas celui que son père lui présente. Antiphon, dans Plaute, fait

ractère de ces personnages, en un mot des noms parlants. Il a suivi dans ce fragment leur exemple en appelant le père *Seltenarm*, le musicien *Wohlklang*. Comp. les noms *Stich* et *Krumm* dans les *Juifs* ; *Wumshäter* (Women's-hater) dans le *Misogyne*, *Raps*, dans le *Trésor*, Jungfer *Ohldinn*, capitaine *Schlag*, Mr *Rehfuss* dans la *Vieille Fille*.

entendre à ses filles que s'il les pousse au mariage, c'est parce qu'il veut se remarier. Lessing a tiré de cette indication toute une scène où Seltenarm propose à Lisette la vie en commun. (Si c'est sous la forme légale, nous n'en savons rien.) Le musicien Wohlklang se présente ; la scène est assez comique et rappelle légèrement celle du *Bourgeois gentilhomme*[1]. Wohlklang a appris à Seltenarm la musique ; celui-ci veut qu'il l'enseigne à toute la maison, même à Lisette, et pour se montrer reconnaissant il lui promet la main de Laure. Mais ni Wohlklang, ni le capitaine hollandais Segarin, qui prétend à la main d'Hilarie, ne pouvant donner à Lisette ce qui ouvre toutes les portes et ce qui, selon la soubrette, est la cause principale de toutes les actions, elle se retire et menace les deux prétendants de leur opposer la résistance la plus vive[2]. — Le deuxième acte dont on n'a que deux scènes, commence par un monologue de Labrax, marchand de produits exotiques, crève la faim et parasite. Labrax se réjouit d'être appelé par Seltenarm ; celui-ci lui apprend qu'il ne s'agit pas de ses marchandises, mais d'une commission malhonnête dont il veut le charger. Labrax fait l'honnête homme, mais la faim ! la faim ! Le fragment s'arrête là.

1. Acte III, sc. 3, voy. Crouslé, *Lessing*, p. 400.

2. Les derniers mots de la soubrette (p. 500) : « Leben Sie wohl und wagen Sie Ihren Generalsturm ! ich werde mich in die Festung ziehen, Ihren Feind zu verstärken, » rappellent *Minna de Barnhelm*, acte II, 1.

Charles Lessing, qui publia, le premier, les fragments dramatiques de son frère[1], a intitulé *Justin* le canevas d'une pièce où Lessing avait l'intention d'imiter le *Pseudolus*[2]. Plaute, au dire des Anciens, aimait beaucoup cette pièce, tableau des ruses et des fourberies dirigées contre un marchand de courtisanes. Le jeune Calidore aime éperdument Phénicie, mais l'argent lui manque. Ballion, le marchand, l'avait vendue pour vingt *mines* à un militaire qui en paya quinze sur-le-champ. En partant il laisse Phénicie chez le prostitueur ; celui-ci s'engage à la lui céder sur la présentation de son cachet et le payement de la somme due. Bientôt arrive Harpax, le valet du militaire, pour chercher la courtisane. Mais Pseudolus[3], l'esclave de Calidore, l'attaque adroitement en se faisant passer pour l'intendant de Ballion. Il lui dérobe la lettre et le cachet et le donne à un messager supposé, Simia, avec cinq *mines* que Charin, l'ami de Calidore, lui avait prêtées. Le faux

1. La meilleure et la plus complète édition de ces fragments est celle que Boxberger a donnée dans l'édition Hempel (vol. XI, 2, p. 329-833) sous le titre : *Dramatische Entwürfe, Pläne und Fragmente.*

2. *Œuvres*, XI, 2, p. 539. Reinhardstœttner, *op. cit.*, p. 704.

3. On a voulu reconnaître Plaute dans le portrait de Pseudolus. « C'est un rousseau, qui a un gros ventre, les jambes fortes, la peau brune, une grosse tête, l'œil vif, le teint enluminé, de très grands pieds, » dit Harpax de lui ; Lessing dans son étude sur Plaute (*Œuvres*, XI, 1, p. 16) se moque des critiques qui ont inventé cette ressemblance.

soudard trompe le marchand. Calidore devient possesseur de son amie et Ballion doit rendre l'argent au militaire et payer en outre un pari perdu au père de Calidore, Simon. C'est Ballion qui était le rôle principal de la pièce; Roscius le jouait à merveille; Ballion devint ainsi le type et le modèle de son espèce; le nom était passé en proverbe. Lessing a changé son Ballion en Ballof. Mais puisque le métier qu'il exerce chez Plaute ne convient pas à la scène moderne, il en a fait un avare et un fourbe « qui a exercé soixante-dix métiers[1] ». Il porte le deuil de sa femme à laquelle on avait confié Charlotte, à l'âge de quatre ans. Personne n'a payé pour elle; elle a appris tout ce qu'une jeune fille doit savoir. Enfin une dame riche veut payer les dépenses et la prendre comme soubrette. Ballof a reçu la moitié de la somme; l'autre moitié devrait lui être payée par le cocher Martin (Harpax), qui est chargé de venir chercher la jeune fille. Telle est la situation quand l'action commence. Calidore aime Charlotte et réciproquement. Simon, le tuteur de Calidore reproche à son pupille sa mauvaise conduite. Il a perdu sa fille à l'âge de quatre ans et voudrait au moins que Calidore ne tombât pas dans la débauche. Le valet du jeune amant, Justin (Pseudolus), soustrait adroitement la lettre à Martin, en se donnant pour le domestique de Ballof. Aidé par Wolfgang (Simia), il fait partir Charlotte, mais Martin les arrête. Tout s'arrange pour-

1. P. 543 de l'esquisse.

tant, parce qu'on découvre que Charlotte est la fille de Simon qui accorde la main decelle-ci à son pupille. — Lessing n'a fait que les changements les plus nécessaires ; quoique la jeune fille ne soit pas une courtisane comme dans la pièce de Plaute, son rôle ressemble néanmoins un peu à celui des filles dans les comédies antiques. Même dans la pièce allemande elle eût été cédée ; c'est ce qui a probablement empêché Lessing de commencer la comédie ; il en a donné une esquisse et rien de plus.

Ce n'est pas grâce à ces imitations que Lessing a occupé une des premières places parmi les comiques allemands. Le seul sujet heureux qu'il ait traité, *Minna de Barnhelm*, est tout à fait moderne ; nous y chercherions en vain des traces de l'antiquité. Le soldat qui en est le héros, n'est pas celui de la comédie romaine ; Riccaut n'est que la caricature du parasite, et Just, s'il est aussi grossier que les esclaves romains, n'a pas leur ruse, ni leur astuce. Les femmes de la comédie ancienne, n'ont rien pu apprendre à Lessing ; il préfère même dans le théâtre antique les pièces où elles ne paraissent pas, comme les *Captifs* et le *Trinummus*. Il n'y a que la question d'argent qui se rencontre dans presque toutes ses comédies, qui puisse être considérée comme un souvenir de l'antiquité. Les modèles de *Minna* étaient plutôt dans Diderot, Marivaux et Destouches ; par son caractère national elle devint originale. Elle brilla comme un météore sur la scène allemande. On n'y voyait alors que les pièces

adaptées par Mme Gottsched, les niaiseries de Gellert et d'autres œuvres aussi insipides. *Minna* avec la gradation du caractère militaire représenté par Just, Werner et Tellheim, sa diction élégante, son dialogue exquis et la marche progressive de l'action a séduit les meilleurs esprits du temps. Cette impression trouva après plus de quarante ans son écho dans le passage connu de *Poésie et Vérité*[1], où Gœthe résume tous les mérites de la pièce en l'appelant : *Le produit le plus mûr de la Guerre de Sept Ans*. Les comédies de jeunesse avec leurs situations qui rappellent plutôt la farce que la comédie, leurs jeux de mots des valets, leurs amourettes où l'intrigue est bien mince, et leurs personnages qui glissent comme des ombres, ont disparu pour faire place à de vrais caractères animés de sentiments vrais qu'ils expriment avec beaucoup de chaleur, d'énergie et de vérité et qui ont toutes les qualités demandées par Aristote.

Lessing sentit bien qu'il avait donné dans *Minna* tout ce qu'il pouvait dans ce genre ; aussi s'abstint-il sagement d'écrire d'autres comédies. Parmi ses anciennes ébauches il y avait un sujet antique : *La Matrone d'Éphèse* qu'il a repris à Hambourg, mais il ne put se décider à l'achever[2]. Dans la *Dramaturgie*[3], en

1. Liv. VII, p. 63.

2. *Œuvres*, XI, 2, p. 369-398. Comp. Erich Schmidt, *Lessing*, II, p. 80. — Grisebach, *Die Wanderung der Novelle von der treulosen Wittwe durch die Weltlitteratur* (2e édit., Berlin, 1889).

3. Art. 36.

établissant la différence entre le conte et la pièce qu'on tire des contes, il dit que cette satire amère de la légèreté des femmes a souvent tenté, dans ses pérégrinations à travers le monde, les poètes dramatiques, mais tandis que le caractère de la matrone dans le conte n'éveille qu'un rire ironique et qui n'a rien de désagréable, dans le drame, ce caractère inspire le dégoût et l'horreur. Pour transporter avec succès le conte de Pétrone sur la scène, il faudrait faire en sorte « qu'il eût le même dénouement et qu'il ne l'eût pas, que la matrone allât aussi loin, sans aller aussi loin ». Cette entreprise aurait réussi à Lessing, mais après les huit premières scènes il a abandonné son projet. — La veuve Antiphila qui pleure amèrement son cher Télamon[1], sa servante Mysis, le capitaine Philocrate et son subordonné Dromo, sont les personnages de la pièce. Philocrate pour obtenir les grâces de la veuve inconsolable se dit l'ami intime de son défunt mari ; cette circonstance nous rend la veuve moins odieuse ; d'autre part, la ruse de Dromo feignant qu'un des cadavres ait été volé pour éprouver la fidélité de la Matrone, produit l'effet que Lessing demande à cette pièce ; elle aurait le même dénouement. La Matrone *voulant* seulement offrir le cadavre de son mari, nous paraît moins repoussante. Malgré ce changement in-

1. Dans le fragment Lessing appelle le mari défunt tantôt Telamon, tantôt Cassander. Les noms des personnages rappellent les *Captifs* de Plaute, l'*Andria* et le *Heautontimoroumenos* de Térence.

génieux, Lessing n'a pas poussé jusqu'au bout sa tentative. Le fragment, qui aurait dû se terminer, comme *Minna*, par le mariage des deux couples, a l'allure très vive et très gaie ; la note moderne y perce de temps en temps, mais n'est-ce pas la couleur trop antique qui a fait abandonner à Lessing une pièce qui l'avait tenté à deux reprises ?

Nous pouvons constater le même phénomène pour la tragédie. Parmi les fragments,ébauches et plans, nous voyons beaucoup de titres antiques, mais rien d'achevé. On y trouve tantôt quelques scènes, tantôt un scénario, tantôt le titre seul, et c'est tout. Si Lessing traduit des pièces tirées de l'antiquité, il le fait pour des motifs qui n'ont rien à voir avec la poésie ; ainsi il traduit à Leipzig avec Weisse l'*Annibal* de Marivaux[1], pour avoir ses entrées au théâtre ; à Berlin le *Catilina* de Crébillon[2], pour entrer en relation avec le poète français. Il analyse et traduit en partie l'*Agamemnon* de Thomson[3] ; il veut refaire le *Codrus* de Cronegk[4], auquel il avait fait décerner le prix proposé par Nicolaï. A l'époque où il compose le *Laocoon*, il pense écrire un *Philoctète*[5]. *Rome délivrée*, *Virginie*, *Spartacus*,

1. *Œuvres*, XI, 2, p. 347.
2. *Ibid.*, p. 512.
3. *Ibid.*, p. 519 (comp. Theatralische Bibliothek, *Œuvres*, XI, 1, p. 246).
4. *Ibid.*, p. 633. Voy. plus haut, p. 142.
5. *Œuvres*, XI, 2, p. 662.

Sénèque, *Néron*[1], tout reste à l'etat de projet ; on dirait que les grands sujets historiques l'effrayent. Comme son maître Aristote, il méconnaît la grandeur des exemples tirés de l'histoire. Cela se comprend pour le philosophe grec ; la mythologie fournissait les sujets. La scène où les dieux et les héros avaient l'habitude de paraître était trop grande pour de simples mortels. Mais Lessing n'avait-il pas sous les yeux l'exemple de Shakespeare qu'il admire tant ? Il est vrai que l'esprit cosmopolite du XVIII[e] siècle, le triste état de l'Allemagne divisée n'étaient guère propres à inspirer le patriotisme dont le souffle aurait dû animer ces sujets. Mais lorsque la Guerre de Sept-Ans a fait naître toute une poésie guerrière, lorsque Gleim écrit ses *Chants d'un grenadier prussien*, Ewald de Kleist son *Cissidès et Pachès* et son *Sénèque* ; que l'on abandonne même les mètres anacréontiques et trochaïques, pour écrire en vers ïambiques et anapestiques ayant plus de nerf et de virilité, Lessing, lui aussi, est saisi par l'élan patriotique qui se retrouve dans les scènes d'*Alcibiade* et de *Kleonnis*[2], comme dans le *Philotas*. Mais, — et ceci est la vraie raison qui empêche Lessing d'écrire des tragédies héroïques, — il lui manque l'envergure, le feu divin. Quelques scènes sont vite jetées sur le pa-

1. *Œuvres*, p. 481, 630 (comp. XI, 1, p. 251), 755, 678, 680 (comp. XIX, p. 440).

2. *Ibid.*, p. 651, 660, 665. — Ce dernier fragment montre un souffle tragique rare dans les pièces de Lessing. Voy. E. Schmidt, *Lessing*, I, p. 341.

pier, mais quand il faut achever l'œuvre, le critique prend le dessus et le poète disparaît. Il réussit bien à faire un acte : *Philotas*, plein de fougue et de feu, mais il l'écrit en prose. Bref, Diderot et sa doctrine l'emportent sur le théâtre antique. Lessing reconnaît dans la tragédie bourgeoise le seul genre propre au théâtre moderne. Sarah Sampson remplace Médée, Émilie Galotti, Virginie ; Nathan le Sage prêche l'Évangile de la tolérance en nous conduisant en Judée où trois religions naissent, se combattent et se réconcilient enfin, mais seulement dans le sein d'une famille. Du reste, la théorie de Diderot, développée et appliquée avec tant de succès par Lessing, triomphe aujourd'hui sur toute la ligne ; ce qui prouve que ces deux grands critiques ne se sont pas trompés.

Les trois tragédies de Lessing, *Miss Sarah Sampson*, *Philotas* et *Émilie Galotti*, confirment suffisamment ce que nous venons d'exposer. *Sarah Sampson* parut en 1755; le succès en fut énorme. L'influence, voire l'imitation des pièces anglaises y est manifeste; la scène se passe en Angleterre, les personnages portent des noms anglais. Marwood a beau dire à Mellefont : « Vois en moi une nouvelle Médée, » elle n'a rien de la grandeur majestueuse et tragique de l'héroïne grecque ; c'est une vile courtisane qui s'abandonne à sa colère et empoisonne traîtreusement. Sarah et Mellefont ne sont pas des héros tragiques ; ils se résignent et n'agissent pas. Une atmosphère lourde et languissante est répandue sur toute la pièce qui peut faire couler des

larmes, mais non pas éveiller la crainte, ni la pitié au sens aristotélique.

Après avoir donné *Sarah Sampson*, Lessing commença l'étude d'Aristote et de Sophocle. En 1759, il publia *Philotas*[1]. Le sujet comme celui du fragment *Kleonnis*[2], est le patriotisme héroïque des Spartiates. Philotas, le jeune prince, tombé en captivité, se tue afin que son père ne soit pas forcé de renoncer aux avantages acquis par ses conquêtes. Outre ce sentiment patriotique, on y reconnaît la première influence de l'étude d'Aristote. La simplicité de la fable, la rapidité de l'action d'où les épisodes sont bannis, la charpente solide de la composition font de cette tragédie en un acte le pendant des *Fables en prose* qui parurent la même année. Point d'ornement, le strict nécessaire, c'est la devise. La pièce est à la tragédie antique, ce qu'est une fable de Lessing à une fable de La Fontaine. Si *Sarah* pèche par la longueur, *Philotas* est trop concis. Cette concision serait nécessaire selon Lessing[3] pour donner l'idéal de l'action. Le poète peut atteindre à cet idéal s'il abrège le temps, s'il s'abstient des épi-

1. *Œuvres*, II, p. 175-200. Comp. Collectaneen, *Œuvres*, XIX, p. 462. — Gleim a mis en vers cette tragédie. Voy. Lettres de Lessing à Gleim du 12 mai 1759, et du 13 avril 1760, p. 178 et 191. *Philotas* semble être inspiré par le *Principe constante* de Calderon.

2. Voy. Collectaneen, *Œuvres*, XIX, p. 399.

3. Laocoon, *Anhang*, *Œuvres*, VI, p. 256 (VIII), comp. Gotschlich, *op. cit.*, p. 12.

sodes, s'il appuie sur les mobiles de l'action et s'il excite les passions. Malgré cette concision le jeune héros monologue trop, Aridée et son général Straton quoique vaillants ne peuvent pas assez admirer ce jeune homme dont chaque parole respire Mars ! Des éphèbes de cette trempe peuvent se trouver, mais c'est l'exception. Bref, ce n'est pas encore la tragédie que Lessing rêvait ; c'est un essai dans le domaine de la tragédie, comme le *Trésor* dans celui de la comédie. L'étude de l'antiquité y a sa part, mais ce n'est que l'application d'une théorie sur l'action dans le drame.

Comme dans la comédie, il ne fut donné à Lessing qu'une seule fois de remporter un vrai succès avec une tragédie. C'est avec *Émilie Galotti*. La critique considère cette pièce comme le couronnement des études du dramaturge sur Aristote. Le sujet l'occupait dès 1757 et ce n'est qu'en 1772 que la pièce fut publiée. Au moment où il commença la correspondance avec Mendelssohn et Nicolaï sur la théorie de la tragédie, il écrivit à ce premier qu'il y avait un jeune homme à Leipzig qui travaillait à une tragédie pour concourir au prix proposé par Nicolaï ; si on lui laissait du temps, il se pourrait que sa pièce fût la meilleure de toutes[1]. Ensuite il dit à Nicolaï de décerner le prix au *Codrus* de Cronegk, mais de mettre le sujet encore une fois au concours, « parce que ce jeune homme, dit-il, travaille à peu près comme moi. Tous

1. Lettre du 22 octobre 1757, p. 138.

les huit jours il fait huit lignes ; il élargit son plan et efface toujours quelque chose de ce qu'il avait écrit. L'héroïne de sa pièce est une Virginie bourgeoise qu'il a nommée *Émilie Galotti*[1] ». Nous savons qu'une des occupations favorites de Lessing était de chercher dans les pièces et dans les fables antiques des sujets qui puissent être modernisés ; nous avons vu[2] ce qu'il recommande à l'écrivain moderne qui voudrait traiter l'*Hercule furieux*. Il reconnaît dans la folie de Massaniello un sujet analogue et lorsque son frère, Charles, s'occupa de ce sujet il lui recommanda de lire ce qu'il avait écrit sur le développement progressif de la fureur d'Hercule[3]. De même il voit dans la conjuration de Henzi, un sujet analogue à Brutus. Ce Brutus en habit moderne le tente et il écrit le fragment *Henzi*[4], l'année même de l'exécution des trois conjurés de Berne (1749). Tout en s'inspirant des théories antiques, la vie moderne lui semble offrir assez de sujets tragiques. Il dépouille le sujet de *Virginie* de son importance politique, — à quoi bon de la politique dans l'Allemagne de 1757 ? — et s'attache uniquement à la destinée d'une jeune fille tuée par son père auquel sa vertu est plus chère que sa vie. Cet acte, même s'il

1. Lettre du 21 janvier 1758, p. 145.
2. Voy, plus haut, p. 94
3. Voy. Lettre du 14 juillet 1773, p. 555, comp. *Œuvres*, XI, 2, p. 570.
4. *Œuvres*, XI, 2, p. 435-480.

n'est pas suivi du bouleversement d'une constitution, lui paraît assez tragique[1].

Émilie Galotti parut après la *Dramaturgie*. Il lui fallait donner un modèle réalisant tout ce qu'on pouvait attendre d'un critique aussi pénétrant qui voulait bannir la tragédie classique française et la remplacer par des pièces traitant des sujets moins importants, mais se conformant plus aux règles aristotéliques. Quant au côté technique, Lessing a complètement réussi. On chercherait en vain en quoi consiste la faute de l'héroïne (ἁμαρτία) ; son amour naissant pour le prince est à peine indiqué. Le sort tragique doit-il frapper même les mauvaises intentions ? Odoardo, ce vieux brave, ne pouvait-il vraiment pas sauver autrement sa fille que par le meurtre ? Mais l'idée de la faute tragique amenant la punition avait depuis longtemps disparu de la scène, même au temps d'Aristote ; et quand on n'écrit des pièces qu'en vue de la *Poétique*

1. Lessing avait donné, en 1754, dans la « Bibliothèque théâtrale », un extrait de la *Virginie* du poète espagnol Montiano y Luyando qu'il a beaucoup louée (*Œuvres*, XI, 1, p. 251), mais dans la *Dramaturgie* (art. 68), il trouve cette pièce « régulière et glaciale ». — Le fragment de Virginie qui se trouve dans les œuvres de Lessing (XI, 2, p. 631) est la traduction de la tragédie anglaise *Virginia* (1754), par Samuel Crisp ; Rœthe croit même qu'elle a fourni quelques traits à Émilie Galotti. (Voy. *Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte*, II, 520.) — La supériorité du sujet antique sur *Émilie* fut démontrée par Heinrich, *Histoire de la litt. allemande*, II, p. 124.

on s'occupe surtout de l'action et des caractères. L'unité d'action, dans la pièce de Lessing, est strictement observée ; elle se déroule selon toutes les règles de la vraisemblance et de la nécessité. L'histoire est inventée, mais elle est vraisemblable ; cela suffit. Les petites cours italiennes, — et même allemandes, — du XVIIIe siècle pouvaient être choisies sans scrupule comme théâtre de telles intrigues. Les caractères sont dessinés de main de maître ; tout contribue à les mettre en relief, mais comme tous les personnages tragiques de Lessing, ils sont poussés plutôt qu'ils n'agissent. Le prince de Guastalla obéit à Marinelli, la cheville ouvrière de toute la pièce, le seul caractère, du reste, qui agisse. Le prince est faible, mais malgré ses débauches il inspire quelque sympathie ; il protège les arts et comprend très bien le peintre Conti qui lui expose les théories du *Laocoon* sur la peinture. Il se laisse guider par son conseiller, type que Lessing eût difficilement trouvé dans le théâtre antique et qu'il n'aurait pas pu mettre en scène dans une *Virginie*. Un poète antique aurait fait agir le prince et l'eût seulement fait seconder par un intrigant. C'est plutôt Shakespeare que Sophocle qui a inspiré ce caractère devenu le personnage principal sans rien avoir du héros tragique. Odoardo est un brave soldat qui craint la présence du prince ; il s'exprime en face de lui par énigmes et tout courage lui manque. C'est la résignation sous les coups inévitables de la destinée, comme Sophocle aime à la représen-

ter[1]. La comtesse d'Orsina, l'amante abandonnée, une autre Marwood[2], ranime le quatrième acte où l'intérêt commençait à faiblir ; elle est bien furieuse, mais elle n'agit pas non plus. L'héroïne elle-même n'est aperçue que vaguement jusqu'à la fin de la pièce où elle demande la mort[3]. « Jadis il y avait des pères qui pour sauver leur fille lui auraient enfoncé le premier poignard venu ; maintenant il n'y en a plus, » dit-elle pour décider son père à la tuer. Il faut qu'on pousse tous ces héros à l'action, comme s'ils n'avaient pas de volonté. L'allusion que fait Odoardo à un au-delà n'est pas un châtiment bien grave pour le prince ; il est vrai qu'il perd sa proie, mais ce n'est ni au Paradis, ni aux Enfers, que la justice tragique doit s'accomplir, c'est sur la terre.

Nous voyons donc que si Lessing remonte à l'antiquité pour établir sa théorie, il reste de son temps dans

1. Le canevas d'une pièce intitulée *Das Horoskop* (*Œuvres*, XI, 2, p. 746) nous montre que Lessing voulait traiter l'idée de la fatalité dans un sujet moderne.

2. Lessing l'a laissée seule avec Odoardo, comme il a laissé Marwood avec Sarah, pour amener la catastrophe.

3. Lessing écrit à son frère qu'il ne s'ensuit pas du titre de la pièce qu'Émilie Galotti soit le caractère principal ; les Grecs intitulaient leurs pièces d'après des personnes qui ne paraissaient même pas sur la scène. « Les jeunes héroïnes et les femmes-philosophes ne sont pas de mon goût, dit-il. Aristote en parlant des caractères propres à la tragédie exclut les femmes et les esclaves. » (*Poétique*, chap. XV.) Lettre du 10 février 1772, p. 482.

la pratique. Il a prouvé qu'on peut admirer Aristote sans imiter servilement les sujets antiques ; que la grande réforme qu'il a accomplie dans la littérature allemande n'était possible qu'avec des sujets nationaux, avec des idées modernes, mais aussi par l'application des règles aristotéliques inhérentes à tout chef-d'œuvre. Grâce à la souplesse de son esprit, il a donné la preuve qu'on peut se servir des règles que la critique déduit des chefs-d'œuvre antiques, mais qu'il faut les dominer et non pas se laisser dominer par elles.

CHAPITRE III

La Poésie épique.

Lessing était étudiant à Leipzig lorsque parurent les trois premiers chants de la *Messiade*. L'Allemagne avait trouvé enfin son poëte épique dans la personne de Klopstock. Pendant plusieurs années les deux écoles littéraires qui dominaient sur le Parnasse allemand se querellèrent pour savoir si ce poème épique était digne de ses ancêtres, et surtout s'il valait le *Paradis perdu*. C'est en effet Milton que le chantre de la Messiade voulait égaler, lorsqu'il entreprit avec un enthousiasme juvénile, un travail qui devait l'occuper toute sa vie. La critique de ce temps, d'ailleurs, ne s'occupait que de questions secondaires et tandis que Gottsched opposait le poëtereau Schönaich à l'idole des Suisses, ceux-ci l'imitèrent d'une manière inepte dans leurs Patriarchades et leurs Noachides. Les deux camps étaient uniquement guidés par les petites querelles de coterie, aucun ne comprenait la portée du poème pour la littérature, et tandis que les uns le dénigraient, les autres le plaçaient au-dessus d'Homère. Trois années se passèrent ainsi en discussions stériles, lorsque parut en 1751, la première partie, contenant les cinq premiers chants.

Pendant ce temps le jeune Lessing se préparait à son rôle de critique. Il avait lu à l'École de Meissen Virgile et probablement aussi Homère dans le texte original, mais il voulait s'essayer d'abord comme poète avant d'aborder la critique d'une œuvre aussi importante. Fortifié dans son jugement par ses études universitaires qui lui profitèrent plus qu'on ne le croit ordinairement, il donna à vingt-deux ans la première critique intelligente et impartiale de la Messiade. Se plaçant au-dessus des deux camps littéraires, il sut apprécier l'œuvre à sa juste valeur. Ce vol hardi, cette imagination poétique, ce langage ferme qui laissait loin derrière lui tout ce que l'Allemagne avait produit jusque-là, trouvèrent en Lessing un admirateur qui sut garder la mesure. Nous en voyons les premiers témoignages dans le Supplément littéraire de la *Gazette de Voss* rédigé par le jeune journaliste avec tant de vigueur et d'éclat. Il se moque des petits imitateurs que la *Messiade* a suscités. « Si, dit-il, un esprit hardi plein de confiance dans sa propre force pénètre, par une nouvelle entrée, dans le temple du goût, on voit immédiatement une foule d'imitateurs, qui espèrent pouvoir entrer, par la même porte que lui. Mais c'est en vain. Il ferme la porte derrière lui avec la même puissance qu'il l'a forcée ; la suite ébahie se voit hors du sanctuaire et au lieu de l'éternité qu'elle a rêvée, ne recueille qu'un rire ironique[1]. » Mais le critique n'est

1. Das Neueste aus dem Reiche des Witzes, Monat Mai 1751. — *Œuvres*, VIII, p. 49.

pas aveugle non plus pour les défauts du poème ; il sent le vide et le faux qui résultent souvent de ce séraphisme continu, et dans ses *Lettres critiques*[1], il analyse minutieusement les vingt premiers vers de l'épopée et y trouve beaucoup à redire. Lui et son frère Théophile, connu par ses poésies latines, traduisent même une centaine de vers du premier chant en hexamètres latins, procédé qui rend plus sensibles les fautes reprochées à l'original. Malgré cela Lessing tenait en grand honneur cette œuvre qui ouvrit si brillamment une époque nouvelle dans la vie littéraire de son pays. Moins indulgent pour les poésies lyriques de Klopstock il reconnaît toujours la valeur de son épopée. Il ne cessait pas, dans ses critiques, dans ses fables et dans ses épigrammes, de cribler de ses flèches les ineptes imitateurs qui croyaient que quelques hexamètres mal bâtis, quelques constructions latines et l'absence de rime suffisaient pour les faire sortir de leur obscurité et les consacrer poètes.

I

L'apparition de la *Messiade* a donné la première impulsion aux études sur l'épopée antique. On tenta

1. Kritische Briefe aus dem Jahre 1753, *Lettres*, 15-19. *Ibid.*, p. 203-225. — Une bonne partie de ces « Lettres critiques » n'est que la réimpression des articles du *Neueste*. — Voy. Muncker, *Lessings persönliches und literarisches Verhältnis zu Klopstock*, p. 48 et suiv., et les biographies de Klopstock par le même, p. 178, et par M. Bailly, p. 193.

des rapprochements avec Virgile et Homère, mais on s'attacha plutôt aux côtés extérieurs qu'au fond de la question. Ainsi Lessing lui-même s'amusera à comparer les invocations des différentes épopées antiques avec celle de Klopstock[1]. L'Allemagne, dont tous les cœurs sensibles furent enthousiasmés par la *Messiade*, avait des notions très vagues sur la poésie épique en général et sur Homère en particulier. Quelques mauvaises traductions faites dans les siècles précédents, le premier chant de l'Iliade traduit en *alexandrins non rimés*, par Gottsched et la traduction incomplète de Müller (1745) et de Blohm (1754), étaient peu propres à initier le public aux beautés des poèmes homériques[2]. — Fait très caractéristique pour l'époque, la première traduction complète d'Homère en prose (1754) parut dans une collection de *Voyages merveilleux*, écrite dans un style baroque et avec une fidélité peu scrupuleuse. Le jeune Gœthe a lu Homère pour la première fois dans cette traduction[3]. Les lettrés se servaient de l'édition Ernesti, réimpression tant soit peu perfectionnée de celle de Clarke qui avait de grands

1. *Œuvres*, VIII, p. 207 et suiv., comp. Muncker, *Lessing's... Verhältnis zu Klopstock*, p. 80 et suiv.

2. Voy. Cholevius, *op. cit.*, I, p. 416, II, p. 81. — A. Schröter, *Gesch. der deutschen Homer-Uebersetzung im XVIII Jahrhundert*, chap. I-III. 1882.

3. Voy. *Poésie et Vérité*, liv. I, p. 36. Comp. Herder *Fragmente*. (*Œuvres*, XIX, p. 194, éd. Hempel.) — Là Ulysse disait à Melantho : « Elendes Weibsbild ! was hast du mich dann immer mit solchen giftigen Reden anzubrummen ? »

défauts[1] ; mais, en général, on ne lisait que la traduction française de Madame Dacier (1711-1716)[2]. Rappelons que la *Poétique* d'Aristote n'était connue que dans la traduction de Dacier sur laquelle Curtius l'a, le premier, traduite en allemand ; preuve nouvelle que la critique littéraire en Allemagne, même celle qui paraissait remonter à l'antiquité, ne voyait d'abord les Grecs et les Romains qu'à travers les traductions françaises. De même des théoriciens comme Batteux et Du Bos, le P. Bossu et Brumoy étaient beaucoup plus lus, commentés et discutés en Allemagne qu'en France. L'étude d'Homère chez nous se rattache en quelque sorte à la querelle des Anciens et des Modernes[3]. On discutait sur la valeur d'une poésie dont on ne connaissait ni l'origine, ni le sens, ni les beautés ; on tirait la théorie de l'épopée d'un poème qu'on ne peut pas jeter dans un moule factice. Aussi en sortait-il des définitions comme celle du P. Bossu, dans son *Traité du poème épique* (1675), si admiré et si souvent édité[4]. « L'épopée est un discours inventé avec art,

1. Le commentaire cependant a rendu des services.

2. « La première complète... la première vraiment française par la correction du style... mais elle répand sur les choses et sur les personnages homériques je ne sais quelle teinte de fade élégance qui rappelle les romans de La Calprenède et de Mlle de Scudéry ». Egger, *L'Hellénisme en France*, II, p. 131.

3. Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, p. 353 et suiv.

4. Voy. l'annonce de Lessing d'une traduction allemande du Traité, *Œuvres*, XVIII, p. 265. Il appelle l'ouvrage « excellent » ; il est vrai que l'annonce date de 1753.

pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en vers d'une manière vraisemblable, divertissante et merveilleuse. » C'est, comme dit Egger[1], sur les ruines de l'*Alaric*, de la *Pucelle*, du *Clovis* et de *Saint-Louis*, que l'honnête Père Le Bossu traçait avec une impassible gravité le programme de l'épopée par excellence, s'obstinant à espérer chez nous des rivaux heureux d'Homère et de Virgile. — Batteux, dans son *Cours de belles-lettres*, donne une définition moins longue ; d'après lui, l'épopée est le récit poétique d'une action merveilleuse. Mais tous les théoriciens, en France comme en Allemagne[2], avaient plutôt en vue les épopées modernes que l'épopée grecque. Ils s'inclinaient devant les modèles antiques, surtout devant Virgile; ils s'attardaient un peu à l'*Iliade* et cher-

1. *L'Hellénisme en France*, II, p. 190.

2. Breitinger disait que le poème épique se propose de mettre en lumière d'une manière agréable une vérité morale, par l'imitation habile d'une grande action. — Il ne fit que copier la définition de Gottsched. — Voy. Grucker, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, p. 501. — Il faut cependant accorder à Breitinger que dans son ouvrage : *Sur la nature et l'usage des comparaisons* (1740), il a le premier, en Allemagne, étudié de près la poésie homérique, en recueillant toutes les descriptions et comparaisons qui se trouvent dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* et en les comparant avec celles de l'*Énéide* d'une part, et celles des poètes allemands contemporains de l'autre. Partout il constate la supériorité d'Homère. Quoiqu'il ait beaucoup emprunté aux Dacier, à

chaient ensuite les beautés dans la *Henriade* ou dans le *Paradis perdu*[1].

D'ailleurs, on était incapable de bien comprendre à cette date le véritable caractère de la poésie épique, et Lessing, malgré sa sagacité, n'y a pas vu plus clair que beaucoup de ses contemporains. Sans doute il saisit mieux les beautés plastiques de l'*Iliade*, mais il est loin d'avoir une notion exacte de son origine. La lumière sur cette question si importante se fit peu à peu. Deux ouvrages anglais peuvent être considérés comme le point de départ des recherches qui jetèrent un si vif éclat sur la poésie homérique. Ce sont le livre de Blackwell sur la *Vie et les Œuvres d'Homère* (1735), et l'ouvrage encore plus important de Wood, *Sur le génie original d'Homère*, paru trois ans après le *Laocoon* (1769)[2]. Deux ans après l'apparition de

Du Bos et à Pope, Breitinger peut être considéré comme le premier théoricien allemand qui ait exercé, sous ce rapport, une influence directe sur Lessing. Voy. Cholevius, *op. cit.*, I, 420. Braitmaier, *op. cit.*, I, 212. Baechtold, *Gesch. der deutschen Literatur in der Schweiz*, p. 520 et suiv.

1. Voy. Servæs, *Die Poetik Gottscheds und der Schweizer*, passim.

2. Le livre de Blackwell, *Enquiry into the life and writings of Homer*, explique le poète grec d'après les données de la critique historique. Le savant anglais cherche dans l'histoire, dans les institutions politiques et religieuses, le sens de la poésie homérique que Dacier considérait comme un phénomène inexplicable. Cet ouvrage n'était guère connu en Allemagne ; Bodmer en avait bien traduit une partie, voy.

l'ouvrage de Wood, nous voyons Herder à Strasbourg, prêcher le nouvel Évangile ; dix ans plus tard, Voss, par sa traduction de l'*Odyssée*, rend Homère populaire. Sa traduction eut une importance telle qu'on en a fêté le centenaire[1]. Lessing restait-il étranger au mouvement inauguré par Herder ? Nous ne le croyons pas, mais on sait que lors de son séjour à Wolfenbüttel, les théories littéraires ne l'occupaient plus guère ; en fait de dogme il avait à lutter contre le dogme de l'intolérance et on peut dire qu'avec le *Laocoon* ses études sur l'épopée prirent fin.

Aristote dans ses théories ne semble pas faire la part bien large à l'épopée, les lois essentielles du drame

Baechtold, *op. cit.*, p. 678 ; mais Breitinger et Lessing semblent l'ignorer. Ce n'est qu'en 1776 qu'il fut traduit entièrement par Voss ; l'original anglais était alors presque introuvable en Allemagne. — L'ouvrage de Wood : *Essay on the original genius of Homer*, ne fut tiré qu'en sept exemplaires, dont un au professeur Michaelis qui en donna la traduction en 1773. Heyne cependant l'avait déjà annoncé en 1770, comme une œuvre de génie. Wood avait souvent vu les endroits où se passait l'action des poèmes homériques. Comme son prédécesseur, mais avec plus d'ampleur et de critique, il explique Homère par la théorie des milieux. — Les deux ouvrages ne devinrent réellement fructueux pour l'Allemagne que par la sympathie communicative de Herder. Voy. l'analyse très détaillée de ces deux livres dans Braitmaier : *Ueber die Schätzung Homers und Virgils von C. Scaliger bis Herder* (1886), p. 36-71.

1. Voy. l'excellente introduction de M. Bernays, à l'édition du centenaire, 1881.

étant aussi selon lui applicables à la poésie épique. De même nous voyons que Lessing concentrant tous ses efforts sur les théories développées dans la *Dramaturgie*, se contente d'observer les beautés d'Homère, d'expliquer la manière dont il les a réalisées. Mais il ne s'occupe nullement de la théorie, probablement parce qu'il ne voyait pas le moyen d'en formuler une. Et puis, ce n'était pas dans le domaine de l'épopée que l'Allemagne était tributaire de la France : la *Messiade* pouvait être mise à côté de la *Henriade* de Voltaire et de la *Pucelle* de Chapelain. Enfin la critique dogmatique dont Lessing est, au XVIII[e] siècle, le représentant le plus illustre, cette critique qui raisonne, classe et juge d'après un modèle reconnu comme chef-d'œuvre, n'a pas de prise quand il s'agit de l'épopée. Ici le moule de l'esprit classificateur se brise à la lumière de l'histoire et de la poésie populaire bien comprises. On peut à la rigueur trouver que Shakespeare quoiqu'il n'ait pas connu Aristote, est en complet accord avec les règles tirées des modèles grecs, mais il serait difficile de prouver que les épopées italiennes ou anglaises, qui ont pourtant de grands mérites, soient composées d'après les mêmes principes que l'*Iliade*. Pour juger équitablement de l'épopée il faut être doué d'un sens historique qui faisait complètement défaut à Lessing. Son émule Herder, dont les théories pourtant manquent souvent de clarté, de précision et de justesse, lui est supérieur dans ses travaux sur l'épopée. Juge très fin de la poésie populaire, ob-

servateur ingénieux du développement historique en littérature, il est le premier en Allemagne qui ait une idée bien nette sur l'origine et sur la construction définitive des épopées homériques. Outre le chapitre contenu dans les *Fragments* sur la différence entre Homère et Klopstock[1], il a composé deux petits traités[2] qui contiennent en germe toutes les théories de l'école critique et historique sur l'épopée. Il est incontestable que les *Prolégomènes* de Fr. Aug. Wolf qui ont soulevé cette épineuse question homérique doivent leur naissance en partie au génie de Herder, apte à pénétrer les époques lointaines où la poésie jaillissait comme d'une source et s'occupait peu de doctrines littéraires. Mais si Herder dépasse Lessing dans ce domaine, s'il ouvre une perspective nouvelle sur la manière d'envisager les poèmes homériques, il n'est pas aussi heureux que Lessing quand il combat, dans la première Sylve critique, les principes mêmes du *Laocoon*. Son jugement n'est pas encore sûr, il comprend souvent mal son auteur et c'est seulement de temps en temps qu'il fait une observation juste[3]. Si Herder a le coup

1. *Fragmente*, p. 135 et suiv.

2. *Homer ein Günstling der Zeit* et *Homer und das Epos* (*Œuvres*, VII, *Griechische Literatur*, p. 251 et 275, éd. Hempel). Il est vrai que ces deux dissertations sont postérieures aux *Prolégomènes*, mais Herder avait exprimé des idées analogues bien avant Wolf ; les attaques véhémentes de ce dernier n'étaient nullement justifiées. Voy. Haym, *Herder*, II, p. 596 et suiv.

3. *Kritische Wälder*. Erstes Wäldchen. Herrn Lessing's

d'œil plus vaste, Lessing analyse plus profondément ; l'un remonte aux origines, l'autre tire ses règles de l'œuvre donnée. Peu importe à Lessing les occasions qui ont fait naître le poème, les vicissitudes qu'il a subies pour arriver jusqu'à nous : l'œuvre est là, il faut la juger telle quelle.

Homère est au *Laocoon* ce que sont les tragiques grecs et Aristote à la *Dramaturgie*[1]. Nous avons vu avec quelle fidélité scrupuleuse Lessing suit la *Poétique,* comment il tâche de la mettre en accord avec les exigences du drame moderne et quel code dramatique il reconstruit d'après les préceptes du Stagirite. Dans le *Laocoon* il s'agissait d'abord de jeter les bases définitives de tout le système poétique, de différencier les genres confondus par les théoriciens du XVII[e] et du XVIII[e] siècle. C'est une œuvre de délimitation que Lessing accomplit là et dont les résultats sont acquis pour toujours. Le terme *esthétique* est d'invention allemande. Le philosophe Baumgarten, élève de Wolf, l'emploie pour la première fois, en 1750, comme titre d'un ouvrage qui traite du *Beau*[2], mais en réalité cette

Laokoon gewidmet. Comp. Haym, *Herder*, I, 229 et suiv., et Joret, *Herder*, p. 257.

1. De même que Lessing exprime dans la *Dramaturgie* (art. 101-104) sa foi inébranlable dans la *Poétique* d'Aristote, de même il dit dans son *Laocoon* (chap. XVII) : « Un exemple d'Homère a du poids pour moi, lors même que je ne puis le justifier par aucun raisonnement. »

2. Voy. Lotze, *Geschichte der Æsthetik in Deutschland*, p. 4.

science ne date que de 1766, année où parut le *Laocoon*. Les principes établis dans cette œuvre, à l'aide de la poésie homérique, sont encore en vigueur aujourd'hui; ils forment les bases de l'*Esthétique* de Hegel, de celle de Vischer, jusqu'à la *Poétique* de Scherer[1] et de Baumgart (1887). Ce dernier déclare franchement[2] que la critique littéraire ne peut pas avoir d'autres fondements que la méthode aristotélique développée par Lessing dans la *Dramaturgie* et le *Laocoon*.

Lessing avoue que c'est l'étude d'Homère qui l'a amené à formuler ses théories de la poésie et des arts plastiques en général[3] ; cependant l'étude d'Aristote commencée vers 1756, y est aussi manifeste[4]. La correspondance avec Mendelssohn n'avait pas uniquement pour but la définition de la tragédie ; il s'agissait pour eux des principes généraux de l'art[5]. Et pour

H. v. Stein, *Die Entstehung der neueren Æsthetik*, liv. III, chap. III. Il s'agit bien entendu de systèmes philosophiques, car les livres de Shaftesbury et de Hutchesou en Angleterre, ceux du P. André et de Du Bos en France, qui traitent du beau, contiennent beaucoup d'idées neuves que les théoriciens allemands n'ont fait qu'amplifier. Voy. Levêque, *La Science du beau*, II, IV, et von Stein, *ibid.*, liv. II.

1. Éditée par R. Meyer, voy. Basch, *Wilhelm Scherer*, p. 76 et suiv.

2. *Handbuch der Poetik*, introduction.

3. *Laocoon*, chap. XVI.

4. Voy. Dilhtey, *Lessing* (*Preussische Jahrbücher*, 1867, vol. XIX, p. 117), comp. Gotschlich, *op. cit.*, p. 118.

5. Les premières rédactions de *Laocoon* publiées pour la

établir ces principes ils n'avaient pas uniquement recours aux Anciens. Mendelssohn connaissait bien les philosophes anglais, Lessing les théoriciens français. Ainsi Aristote et l'antiquité d'un côté, Harris, Richardson, Webb, Du Bos et Diderot de l'autre, tous ont contribué à la construction de cet édifice. Nous exposerons plus loin les idées de Lessing sur l'art en général et nous verrons dans quelle mesure ces influences multiples se reflètent dans le *Laocoon;* nous nous occupons ici uniquement de ses idées sur la poésie épique qui, loin d'être développées avec la même ampleur que ses théories dramatiques, étaient à peu près les mêmes que celles d'Aristote.

Lessing établit, comme le fait la *Poétique*[1], une grande différence entre l'épopée et l'histoire. Tandis que dans l'épopée il faut une unité d'action rigoureuse comme dans la tragédie, l'histoire peut raconter les événements comme ils se sont succédé sans chercher à leur donner plus de liaison entre eux qu'ils n'en ont eu dans la réalité. Le XVIIIe siècle n'avait pas une idée bien haute de la tâche de l'historien et pensait avec Aristote que la poésie est plus philoso-

première fois dans l'édition Hempel (vol. VI, p. 173-327) comparées avec l'œuvre achevée montrent que les remarques de Mendelssohn auquel Lessing avait soumis son travail ont beaucoup influé sur la rédaction définitive du *Laocoon.* — Sur les travaux esthétiques de Mendelssohn, voy. Braitmaier, *Gesch. der poet. Theorie und Kritik*, II, p. 72 et suiv.

1. Chap. IX.

phique que l'histoire. Lessing croyait que cette unité qui fait la force et la régularité de l'œuvre ne peut être observée que dans l'épopée. Cet enchaînement, il le trouve surtout dans les poèmes homériques, à un moindre degré dans l'*Énéide* qu'il n'admire pas outre mesure, probablement à cause de l'intervention exagérée de l'histoire qui nuit à l'unité. « Homère, dit Aristote, est un Dieu quand on le compare, sous le rapport de l'unité, à tous les autres poètes, que la nature ou l'art l'ait dirigé[1]. » Mais malgré cette vénération, Lessing comme Aristote donne hautement la préférence à la tragédie, parce qu'elle répond mieux à leur théorie de l'*action*. Aristote admet que l'épopée a sur la tragédie ce grand avantage qu'elle peut être beaucoup plus variée ; elle peut nous présenter sans confusion et aussi nettement que l'histoire une foule de faits à la fois ; la tragédie au contraire ne peut jamais s'occuper de deux ou plusieurs choses simultanément : le champ de l'action est beaucoup plus restreint pour les yeux qu'il ne l'est pour l'imagination. L'épopée peut se servir du merveilleux, tandis que la tragédie doit se borner au réel. Mais le drame, où tout est action, peut sans l'attirail de la scène, aussi bien que l'épopée, charmer les esprits et émouvoir les cœurs ; ajoutez que la représentation lui donne une force d'action qui est son privilège exclusif ; à l'aide de la musique et du spectacle le plaisir devient beau-

1. *Poétique*, chap. VIII.

coup plus vif. — Aristote comme Lessing ne se sont pas bien rendu compte de tout ce qu'Homère avait fait pour la Grèce; mais ils ne cherchent pas le développement historique d'un genre littéraire; ils jugent de ce qu'ils voient.

L'art de la poésie homérique ne fut jamais démontré avec plus de logique que dans le *Laocoon*. En réunissant les passages les plus remarquables nous pourrons juger jusqu'à quel point Lessing a surpris les secrets du poète et s'est rendu compte des moyens artistiques par lesquels la poésie obtient les plus grands effets. Telle fut son admiration pour Homère qu'il considère les lois obtenues par un examen philosophique de ses épopées comme valables pour toute la poésie, ce que Herder du reste lui a reproché[1]. Non que le culte de Herder pour Homère soit moindre que celui de Lessing; peut-être était-il même plus grand puisque l'école inspirée par les théories de Herder a inauguré l'*homérolatrie* en Allemagne ; mais il se refusait à proclamer pour la poésie lyrique les mêmes lois que pour l'épopée et à bannir de la poésie certains genres qui ne répondaient pas à l'idéal déduit des poésies homériques. Cependant la rigidité et la sévérité des règles établies par Lessing étaient nécessaires à une époque où les poètes se perdaient dans les vagues allégories et dans les descriptions monotones[2]. Si les poètes de la période

1. *Kritische Wälder*, I.

2. Avant Lessing on étudiait Homère principalement en vue de ses belles descriptions et de ses comparaisons que des

classique, principalement Gœthe, ont si scrupuleusement suivi les préceptes du *Laocoon*, cela prouve la vitalité des résultats obtenus par ce dogme rigide, sévère, mais juste, que l'action est l'âme de toute poésie. Elle est l'âme des poésies homériques ; c'est pourquoi Caylus avait tort de tracer les tableaux qu'on pourrait tirer de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, le procédé du peintre et du poète n'étant pas le même. Dans le tableau nous voulons le repos, dans la poésie le mouvement, l'action et point de descriptions. La pratique d'Homère, dit Lessing[1], confirme complètement ce raisonnement ou pour mieux dire j'y avais été amené par la pratique même d'Homère. Ces principes seuls peuvent indiquer et faire comprendre la grande manière du poète grec. Homère ne dépeint que des actions progressives ; quant aux corps et aux objets isolés, il ne les peint qu'au moyen de la part qu'ils prennent à ces actions, et cela, généralement, par un seul trait. Un vaisseau est pour lui, tantôt le *noir* vaisseau, tantôt le vaisseau *creux*, tantôt le vaisseau *rapide*, tout au plus, le *noir* vaisseau *bien dirigé*. Il ne s'engage pas plus avant dans la peinture du vaisseau[2]. Mais il fait de l'embarquement, du départ,

poètes comme Postel, Besser, König, Günther, Amthor et Brockes imitaient servilement.

1. *Laocoon*, chap. XVI.

2. Ainsi pour décrire la mer, Homère n'emploie qu'un mot qui indique ou sa couleur ou son immensité ou le bruit de ses flots ; toutes ces épithètes, comme dit M. Croiset, étaient de

de l'arrivée à terre, un tableau détaillé, tableau qui obligerait le peintre à en faire cinq ou six différents s'il voulait reproduire en entier sur sa toile les données du poète.

Si les circonstances forcent Homère à arrêter plus longtemps notre regard sur certains objets corporels, il sait par d'innombrables artifices, nous montrer cet objet dans une succession d'instants, à chacun desquels il paraît autre, et c'est le dernier instant que le peintre doit attendre pour nous montrer achevé ce que, chez le poète nous avons vu naître. Par exemple : Homère veut-il nous faire voir le char de Junon, il faut qu'Hébé le forme sous nos yeux, morceau par morceau. Nous voyons les roues, l'essieu, le siège, le timon, les courroies, les cordes, non pas tant dans leur ensemble que par la manière dont ils s'assemblent sous les mains d'Hébé. Pour les roues seulement le poète emploie plus d'un trait et nous montre tout en détail. — Homère veut-il nous montrer comment était vêtu Agamemnon ? Il faut que devant nos yeux le roi se revête, pièce à pièce de son costume complet. Nous voyons les vêtements tandis que le poète peint l'action de se vêtir. Un autre aurait peint le vêtement jusqu'à la moindre frange et nous n'aurions rien pu voir de l'action. — De même pour le sceptre du roi ; au lieu

pures images qui ne visaient qu'à exprimer une sensation ; mais Eschyle parle dans son *Prométhée* de « l'innombrable sourire des flots » ; là il y a plus qu'une image, il y a aussi une idée. (*Litt. grecque*, III, p. 218.)

d'une image, d'une description héraldique bonne pour être mise dans un livre d'armoiries, il nous donne l'histoire du sceptre. D'abord il est entre les mains de Vulcain qui le fabrique ; ensuite il brille entre les mains de Jupiter ; plus tard il est l'insigne de la dignité de Mercure ; après il sert de bâton de commandement au belliqueux Pélops ; puis de houlette au pacifique Atrée ; celui-ci le lègue à Thyeste qui, à son tour, le laisse à Agamemnon, « pour qu'il gouverne beaucoup d'îles et toute l'Argolide ». Finalement nous connaissons mieux ce sceptre que si le peintre nous le mettait sous les yeux ou qu'un second Vulcain nous en pût mettre un dans les mains. Cette histoire du sceptre est un artifice par lequel le poète réussit à nous arrêter devant un objet isolé sans s'engager dans une froide description de ses parties. De même, lorsque Achille jure par son sceptre de se venger du mépris avec lequel Agamemnon le traite, Homère nous donne l'histoire de ce sceptre. Nous voyons croître le rameau sur la montagne, le fer le détache du tronc, l'effeuille, le dépouille de son écorce, et le rend propre à être, entre les mains des juges des peuples, le signe de leur dignité divine. L'intention d'Homère était moins de décrire deux bâtons, différents de matière et de forme, que de nous donner une image sensible de la différence de pouvoir dont ces bâtons étaient les signes.

Mais ce n'est pas seulement, continue Lessing, lorsqu'il veut lier à une description des vues plus étendues,

c'est encore lorsqu'il n'a à donner qu'une simple image, qu'Homère sème les divers traits de cette image dans une sorte d'histoire de l'objet. De cette manière, les diverses parties de cet objet que dans la nature nous voyons à côté les unes des autres, se succèdent tout aussi naturellement dans ses tableaux et suivent d'un pas égal le cours du récit. Homère veut par exemple nous peindre l'arc de Pandarus. Il commence par raconter la chasse du bouquetin, des cornes duquel l'arc a été fait; Pandarus l'avait épié dans les rochers et l'avait abattu ; les cornes étaient d'une grandeur extraordinaire, c'est pourquoi il eut l'idée d'en faire un arc ; on les met en œuvre, l'artiste les joint ensemble, les polit, les garnit ; et ainsi nous voyons naître chez le poète ce que chez le peintre nous ne pouvons voir qu'achevé.

Herder dans sa critique du *Laocoon,* ne nie pas que ces exemples ne soient bien choisis, mais il doute que le poète ait voulu produire l'effet dont Lessing parle. Aucune parole n'est capable d'éveiller l'impression des corps dans l'espace ; si Homère décrit par des actions, c'est parce qu'il est poète épique[1]. Mais Lessing n'avait pas contesté la difficulté que le poète éprouve s'il veut donner l'image exacte d'une chose puisque ce n'est pas son domaine. Il veut seulement établir la loi générale de la poésie épique et ne s'occupe pas, dans la première partie de son œuvre, de la poésie lyrique dont

1. Voy. *Kritische Wälder,* I, chap. XVI-XIX.

Herder craignait la condamnation[1]. Les autres objections que l'on a soulevées[2] en faisant valoir quelques descriptions de l'*Odyssée* prouvent la généralité de la règle plutôt qu'elles ne l'infirment. Le passage où Homère décrit les jardins et le palais d'Alcinoüs veut éveiller l'idée du merveilleux; ces objets n'apparaissent pas tout d'un coup à Ulysse, mais successivement.

1. Voy. *Kritische Wälder*. -- Lessing qui n'avait donné dans son *Laocoon* que la première partie d'une *Poétique* disait à propos des critiques de Herder, qu'il estimait d'ailleurs à sa juste valeur, que lui non plus ne voyait où il visait et qu'il faudrait attendre les autres parties avant de croire qu'il prononçait la condamnation de la poésie lyrique. — Lettre à Nicolaï, du 13 avril 1769, p. 315.

2. Voy. *Laocoon* dans la grande édition Blümner (1880), p. 612 et suiv. — A ces objections il faut ajouter celle que Baumgart a fait valoir dans sa *Poétique*, p. 46. Tout en reconnaissant les principes du *Laocoon*, le savant auteur voudrait changer le mot de Lessing, que l'action doit être l'*objet* de la poésie en : L'action est le *moyen* (Mittel) par lequel la poésie obtient ses effets. A propos des exemples cités d'Homère, Baumgart dit qu'en eux-mêmes ils n'ont rien de poétique; ils valent seulement par l'effet éthique ou psychologique qu'ils produisent et que le poète pourrait aussi bien décrire le char de Junon, le sceptre d'Agamemnon, etc., et obtenir le même effet. — C'est douteux, puis il ne s'agissait pas pour Lessing de démontrer l'effet que ces morceaux produisent, mais de nous montrer comment la poésie homérique procède quand elle a des objets à décrire. — Sur la différence des poèmes homériques qui furent récités par des rhapsodes et la poésie descriptive des poètes modernes, voy. l'étude de M. Grucker sur le *Laocoon*, dans les *Annales de l'Est*, 1893.

Puis le poète est toujours excusable s'il veut atteindre un but supérieur. Dans cette description il voulait donner une idée de la grandeur et de la splendeur des jardins qui ne peuvent pas retenir Ulysse. Lessing lui-même en donne cette raison dans un fragment qui ne fut publié que de nos jours[1]. Ainsi Gœthe, dans *Hermann et Dorothée*, poème qui montre à chaque page l'inspiration d'Homère et l'observation des théories établies par le *Laocoon*, ne décrit ni la voiture de l'aubergiste, ni sa propriété, ni la beauté de l'héroïne; une seule fois il dépeint les vêtements de Dorothée, mais c'est pour en donner le signalement au pasteur et au pharmacien [2]. Les objections de Herder et de tous ceux qui l'ont suivi [3] sont donc futiles et ne prouvent rien contre les déductions de Lessing. Même la description des lieux ne se fait chez Homère que par les actions qui s'y passent[4].

1. *Laocoon*, Anhang (*Œuvres*, VI, p. 267, XLI, p. 401, édit. Blümner.

2. Voy. Stapfer, *Gœthe et ses deux chefs-d'œuvre classiques*, p. 295. — Cholevius, *Gœthe's Hermann und Dorothea*, p. 198 (2e édit.)

3. Notamment Bollmann, *Ueber das Kunstprincip in Lessing's Laocoon und dessen Begründung*, Berlin, 1852.

4. On a cru remarquer que plus la partie du poème est ancienne, moins il y a de descriptions non liées au récit. Voy. M. Croiset, *Litt. grecque*, I, p. 232. — « Homère ne décrit que pour raconter, il ne peint un lieu que pour retracer un fait, » dit Laprade. (*Le Sentiment de la nature avant le christianisme*, chap. II, Homère.)

Lessing a bien vu ce qu'il y a d'absolu dans les lois énoncées dans le chapitre XVI qui forme le fond de tout le *Laocoon*. Les signes qu'emploie la poésie, pourrait-on objecter, non seulement se suivent l'un après l'autre, mais ils sont encore arbitraires et comme signes arbitraires ils sont susceptibles de représenter des corps tels qu'ils existent dans l'espace. Il s'en trouve des exemples chez Homère lui-même ; il suffit de se rappeler son bouclier d'Achille pour avoir l'exemple le plus concluant de la manière détaillée, et pourtant poétique, dont on peut représenter un objet isolé, d'après les diverses parties juxtaposées dont il est formé[1]. Cette description qui a si souvent occupé les archéologues[2] et qui a fait croire qu'Homère était un maître en peinture, ne fait que corroborer la théorie de Lessing. Un bouclier, dit-il[3], est un objet matériel distinct, dont la description d'après ses parties, disposées les unes à côté des autres, ne doit pas être permise au poète. Et ce bouclier Homère l'a décrit en plus de cent vers pompeux, pour sa matière, pour sa forme, pour toutes les figures qui en remplissaient l'immense surface ; il l'a décrit avec tant de détail, avec tant de précision, qu'il n'a pas été difficile à des artistes modernes d'en faire un dessin en tous points conforme à

1. *Laocoon,* chap. XVII.

2. Voy. *Laocoon,* éd. Blümner, p. 629, et surtout Helbig, *Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert,* 2e éd., p. 395, et H. Brunn, *Griech. Kunstgeschichte,* 1893, p 73.

3. *Laocoon,* chap. XVIII, avec le commentaire de Blümner.

cette description. Mais qu'on n'oublie pas que le poète grec peint le bouclier non pas comme achevé, parfait, mais comme un bouclier qu'on est en train de faire. Il a donc, ici encore usé de cet heureux artifice qui consiste à présenter comme des faits consécutifs ce qu'il y avait de simultané dans son sujet, et, par ce moyen, il a su changer une fastidieuse peinture d'un corps en vif tableau d'une action. Ce n'est pas le bouclier que nous voyons, mais l'artiste divin occupé à le fabriquer. Vulcain s'avance vers son enclume avec son marteau et ses tenailles, et après qu'il a eu transformé en lames le métal grossier, à nos yeux, sous son marteau habile, sortent de l'airain, l'une après l'autre, les images dont il veut l'orner. Nous ne le perdrons plus de vue jusqu'à ce que tout soit fini. Maintenant il est fini et nous admirons l'ouvrage, mais de cette admiration confiante d'un témoin oculaire qui l'a vu faire. Parmi les nombreux écrits dont le bouclier d'Achille était le sujet avant le *Laocoon*, le chapitre de Lessing[1] où il prouve ses connaissances de l'art antique est, selon Welcker[2], le meilleur et les archéologues de nos jours acceptent, avec quelques modifications, ses explications des scènes représentées sur cette œuvre d'art.

C'est encore Homère qui fournit à Lessing des exemples quand il discute la manière dont le poète

1. *Laocoon*, chap. XIX.

2. *Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst*, 1818, I, p. 568; Quatremère de Quincy dans son *Jupiter Olympien* (I, chap. XI), le suit pas à pas.

peut décrire la beauté ou la laideur. La beauté matérielle, selon Lessing[1], naît de l'effet concordant de diverses parties que l'œil embrasse à la fois ; elle exige que ces parties soient placées les unes à côté des autres et soient ainsi l'objet propre de la peinture ; celle-ci peut seule imiter la beauté matérielle. Le poète qui ne pourrait montrer les éléments que les uns après les autres s'abstient donc complètement de la peinture de la beauté matérielle, en tant que la beauté. Mais comment faut-il s'y prendre pour en éveiller l'image ? Ici encore Homère est le maître des maîtres. Il dit : Nirée était beau, Achille était encore plus beau ; Hélène avait une beauté divine. Mais nulle part il ne se laisse aller à la peinture détaillée de ces beautés. Pourtant, tout le poème est fondé sur la beauté d'Hélène. Avec quelle prolixité un poète moderne aurait amplifié là-dessus ! Les descriptions d'Hélène chez les poètes byzantins montrent combien il est insensé d'entreprendre une chose qu'Homère a si sagement omise. Même les descriptions d'Arioste ne produisent pas l'effet que le poète s'est proposé d'atteindre. Quoique Homère s'abstienne de décrire la beauté d'Hélène, il sait nous en donner une idée qui dépasse de beaucoup tout ce que l'art peut faire. Hélène se présente dans l'assemblée des Anciens du peuple troyen et les vénérables vieillards disent qu'il ne faut pas s'étonner que les Troyens et les Grecs aient si longtemps souffert

1. *Laocoon*, chap. XX.

pour une telle femme. Cette beauté qu'Homère ne pouvait décrire dans ses éléments constitutifs, il nous la fait connaître par l'*effet* qu'elle produit. Peignez-nous, s'écrie Lessing, le plaisir, l'attraction, l'amour, le ravissement que fait naître la beauté et vous aurez peint la beauté elle-même. Gœthe s'est rappelé ce précepte en nous faisant sentir la beauté de Dorothée par l'effet qu'elle produit sur le pasteur et sur les parents de Hermann. Ce n'est pas seulement le poète épique qui procède de cette façon; Sapho nous peint le charme de son amant par le trouble qu'il lui cause et la Phèdre de Racine repasse dans son cœur les ravages qu'y a faits la beauté d'Hippolyte. Si Homère décrit un bel objet il se sert aussi d'un artifice : il ajoute immédiatement une comparaison dans laquelle nous voyons les différentes parties de l'objet réunies et qui efface ainsi l'impression obtenue par les parties [1]. Un autre moyen pour la poésie de l'emporter sur l'art dans la représentation de la beauté corporelle, c'est de transformer la beauté en charme. Le charme est la beauté en mouvement et par cela il appartient à la poésie [2].

Mais si le poète ne peut pas peindre la beauté matérielle, il n'en est pas de même de la laideur. A Hé-

1. *Laocoon, Anhang*, p. 271 (II) ; p. 357, éd. Blümner.

2. *Laocoon*, chap. XXI. — Cette idée fut développée par Schiller dans son traité *Sur la Grâce et la Dignité ;* elle appartient à Mendelssohn qui l'a nullement empruntée à Home, comme on le croit ; voy. Braitmaier, *op. cit.*, II, p. 166.

lène Lessing oppose Thersite[1]. La laideur exige plusieurs parties discordantes qu'il nous faut embrasser à la fois, si nous voulons éprouver le sentiment contraire à celui que nous fait éprouver la beauté. La laideur ne devrait donc pas, d'après sa nature, être non plus un sujet pour la poésie et pourtant Homère a dépeint dans Thersite l'extrême laideur et il l'a dépeinte en en juxtaposant les parties. Pourquoi a-t-il pu faire pour la laideur ce que lui-même s'était avec tant de tact interdit pour la beauté? Précisément parce que la description du poète réduit la laideur à un aspect moins désagréable des imperfections corporelles et que, sous le rapport de l'effet qu'elle produit, elle cesse en quelque sorte d'être la laideur ; ce que le poète ne peut utiliser par lui-même, il l'utilise comme ingrédient pour faire naître le ridicule. Homère fait Thersite laid pour le rendre ridicule ; la laideur ne peut cependant pas à elle seule le rendre tel, mais la concordance de cette laideur avec son caractère, la contradiction qui en résulte avec l'idée qu'il se fait de sa propre importance, le peu d'effet de son bavardage méchant qui ne rabaisse que lui-même, tout cela est nécessaire pour atteindre ce but. Aristote exige absolument pour le ridicule que le caractère ne soit pas dangereux (οὐ φθαρτικόν)[2]. Tel est Thersite. Car ad-

1. *Laocoon*, chap. XXIII et XXIV. Comp. le commentaire de Blümner.

2. *Poétique*, chap. V.

mettons qu'au lieu de deux contusions, il dût payer ses diffamations de sa vie, comme dans le poème de Quintus de Smyrne où Achille le tue parce qu'il se moque de son amour pour Penthésilée, le ridicule cesse et les cris de joie que les Grecs poussent nous blessent, car nous sentons que Thersite est aussi notre parent : un homme[1]. D'autre part, si la laideur innocente peut devenir ridicule, la laideur nuisible est toujours terrible. Si les excitations de Thersite eussent amené une mutinerie, que le peuple soulevé se fût en effet rembarqué et eût abandonné ses généraux, la laideur eût été nuisible et celle-là est toujours terrible.

Que nous sommes loin des objections ridicules soulevées par Klotz contre le rôle de Thersite[2] ! Klotz, comme beaucoup d'autres critiques croyait l'épopée homérique déparée par la scène burlesque du IIe chant de l'*Iliade*. Il ne voyait pas, d'abord, que l'apparition de Thersite est nécessaire dans ce moment où l'indécision règne dans le camp des Grecs, et ensuite il avait des idées tout à fait fausses sur l'épopée homérique, croyant que la majesté du sujet ne comportait pas de rôles ridicules. Lessing lui rappelle avec tout le respect dû à son rang[3], qu'il avait tort d'incriminer

1. Le jugement de Sainte-Beuve diffère de celui de Lessing. Il dit : « Thersite ne méritait pas de finir autrement, » ce qui est contestable. — Voy. *Étude sur Quintus*, p. 349.

2. *Epistolæ Homericæ*, p. 33 et suiv. Comp. Lessing, *Briefe antiquarischen Inhalts*, lettre 51.

3. Il l'appelle « un savant, doué d'ailleurs d'un goût très

cette scène dans ses *Lettres homériques*. Herder, plus agressif, parce qu'il sentait déjà les cabales du professeur de Halle, lui reproche de manquer de goût artistique ; il trouve comme Lessing que le poète peut introduire de tels caractères, mais il ne croit pas que Thersite soit ridicule, il est plutôt abominable, le corps correspondant à l'âme[1].

Lessing nous montre encore l'artifice par lequel Homère exprime la vitesse, phénomène qui appartient à l'espace comme au temps[2]. Le poète la décrit de trois façons : 1° Si la longueur de l'espace est connue, par la brièveté du temps que les dieux mettent à le parcourir ; ainsi lorsque Vénus blessée dans la bataille retourne, sur le char de Mars, à l'Olympe, Iris prend les rênes, pousse les chevaux qui s'envolent et les déesses arrivent immédiatement. Le temps que les chevaux mettent pour y arriver n'est pas plus long que les préparatifs d'Iris. 2° Le poète nous dit combien l'espace parcouru est vaste, et malgré sa grandeur ce n'est qu'un saut pour les dieux ; ainsi fait Homère quand Junon et Minerve descendent de l'Olympe pour arrêter le carnage causé par Mars, ou bien lorsque Mercure, envoyé par Jupiter chez Calypso, se repose sur le Piérius ; ici le poète a divisé en deux le vaste

juste et très fin ». — Comp. le commencement de la 51e lettre archéologique.

1. Herder, *Kritische Wälder*, I, chap. XXI, et II (Ueber Herrn Klotzens, *Homerische Briefe*), chap. III et IV.

2. *Laocoon, Anhang*, p. 297 (14) ; p. 447, éd. Blümner.

espace pour nous en donner une idée. 3° Le poète ne parle ni de l'espace ni du temps qu'il faut pour le parcourir, mais la vitesse se devine par les traces que les corps en mouvement laissent sur le chemin ; ainsi les chevaux d'Erichthonius courant sur les épis sans les courber et sur la surface de la mer sans enfoncer. Quelquefois aussi les dieux, les pieds joints, ne touchent même pas le sol.

Lessing nous introduit ainsi dans l'atelier du poète épique, que nous voyons à l'ouvrage. Le développement de ces artifices homériques est une des parties les plus importantes du *Laocoon* et sert à déduire les théories poétiques en général. Ces remarques aussi fines que justes ont beaucoup contribué à l'intelligence d'Homère et elles ont en même temps inspiré les poètes épiques allemands dans leurs compositions[1]. — Les autres jugements sur les poésies homériques que nous trouvons dans le *Laocoon* et ailleurs prouvent que Lessing considérait Homère comme le père de tous les poètes, mais il se garde bien de confondre Homère avec ses imitateurs[2]. Il ne connaît pas cette adoration aveugle qui admirait, sans distinction, Homère et tous ceux qui ont fait des épopées dans l'antiquité. Il

1. Sur l'influence du Laocoon voy. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, II, p. 67-80. Erich Schmidt, *Lessing*, II, p. 38 et suiv., et l'édition de Blümner, introduction, p. 119 et suiv.

2. Voy. *Dramaturgie*, art. 36 et art. 42 ; comp. *Laocoon*, chap. XII (note 2), XX et XXIII.

n'est pas très tendre pour Virgile [1], et il n'hésite pas à appeler des écrivains comme Quintus de Smyrne ou Manassès des chroniqueurs [2]. Le vieil Homère, dit-il, reste toujours le plus sage, et tout reproche que lui fait un froid critique, toute lutte qu'engagent avec lui des génies inférieurs ne sert qu'à mettre sa sagesse dans son meilleur jour. Il loue le calme et la grandeur de sa poésie, la manière dont il représentait les dieux et les héros. La grandeur, la force, la rapidité qu'Homère réserve à ses dieux sont toujours merveilleuses. Ces dieux ont inspiré les artistes ; Phidias fait sa statue du Jupiter Olympien d'après quelques vers de l'*Iliade*. Mais ce n'est pas une inspiration comme celle que prescrivent les « Tableaux » de Caylus qui croyait qu'il était possible de peindre des actions d'après Homère simplement parce qu'elles offrent une riche composition, d'excellents contrastes et des effets de lumière pittoresques. La poésie dispose d'autres moyens que la peinture ; ainsi dans le tableau de la peste, au commencement de l'*Iliade*, lorsque Apollon courroucé, portant son arc et son carquois, descend des sommets de l'Olympe, non seulement on le voit, on l'entend descendre. Autant la vie est au-dessus de l'image, autant le poète est ici au-dessus du peintre [3]. Dans le tableau de Pandarus, un des plus

1. *Laocoon*, chap. XVIII et XX.
2. *Ibid.*, chap. XX.
3. *Ibid.*, chap. XIII.

achevés et des plus frappants d'Homère, chaque moment depuis l'instant où il saisit son arc jusqu'à celui où la flèche part est dépeint, et tous ces moments sont si rapprochés, et pourtant si distincts, que si l'on ne savait pas se servir d'un arc, on l'apprendrait par ce tableau seul[1]. L'inspiration ne peut pas avoir lieu, si on veut lutter avec Homère dans un art qui a des limites autres que la poésie, mais cette inspiration existe et a existé dès l'antiquité. Homère était incontestablement lu autrefois plus assidûment qu'aujourd'hui, dit Lessing[2]. Les anciens artistes ont mis maintes fois à profit les indications du poète relativement à certaines beautés corporelles; c'est là ce qu'ils peignaient, et ils sentaient bien que ces sujets étaient les seuls où il leur fût permis de rivaliser avec le poète. Ils se nourrissaient de son esprit; ils remplissaient leur imagination de ses traits les plus nobles; le feu de son enthousiasme allumait le leur; ils voyaient et sentaient comme lui, de sorte que leurs ouvrages copiaient ceux d'Homère, non dans le rapport d'un portrait à son original, mais dans celui d'un fils à son père : ressemblant, mais différent.

Les héros d'Homère sont grands, mais ce sont des hommes; le poète les élève quelquefois au-dessus de la nature humaine, mais néanmoins ils lui restent constamment fidèles par le sentiment des douleurs et

1. *Laocoon*, chap. xv.
2. *Ibid.*, chap. xxii.

des insultes, quand il s'agit d'exprimer ce sentiment par des cris, par des larmes ou des injures. Par leurs actions, ce sont des créatures d'un ordre plus élevé, par leurs sensations, ce sont de véritables hommes [1].

Lessing sentait-il que tant de perfections, tant de beautés, ne sont pas le partage d'un seul poète, mais que le génie de toute une époque a dû travailler pour produire ces merveilles qu'on nomme épopées homériques ? On pourrait en douter. En 1759, lorsqu'il travaillait au *Laocoon,* il dit à propos d'un ouvrage de Wieland qu'il est peu probable que tous les Grecs aient connu Homère aussi bien que Wieland voudrait le faire croire : il compare même le poète grec sous ce rapport avec Klopstock [2]. Il ne voyait pas que la Grèce pendant bien longtemps n'a pas eu d'autres annales, ni d'autre enseignement religieux et civique que les deux poèmes d'Homère. Lessing est convaincu que l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont d'Homère seul. Il ne serait pas juste de lui faire un reproche de ne pas avoir su ce que la critique historique a élucidé plus tard. Le temps n'était pas encore venu où le père des poètes grecs « a disparu de dessus son piédestal de trois mille ans et est allé noyer sa personnalité dans l'océan sans fond de l'humanité [3]». Les observations esthétiques de Lessing sur

1. *Laocoon,* chap. I.

2. Literaturbriefe 9 et 10 (*Œuvres,* IX, p. 53-58). Comp. Herder, *Fragmente* (Klopstock mit Homer verglichen), *Œuvres,* XIX, p. 135, où il combat l'opinion de Lessing.

3. Renan, *L'Avenir de la science,* p. 46.

les épopées homériques sont néanmoins justes et les conclusions qu'il en tire encore des plus frappantes. C'est grâce aux exemples si bien choisis dans ces poèmes, à l'enchaînement d'idées qui avec une logique inexorable aboutit aux résultats que nous connaissons que le *Laocoon* eut l'immense succès et a provoqué l'enthousiasme dont Gœthe parle dans ses Mémoires[1]. Que de fois n'a-t-on pas regretté depuis que cet ouvrage auquel les trois Muses de la philosophie, de la poésie et de l'art ont collaboré, comme disait Herder[2], ne fût pas achevé ! Personne après Lessing, philosophe ou poète n'a pu reconstruire cet édifice. Dilthey avoue franchement que Lessing seul eût été capable d'écrire une *Poétique* qui aurait répondu à toutes les exigences. Quel aveu et en même temps quel hommage, après plus d'un siècle d'érudition et de recherches philosophiques !

Après Homère, Lessing admire surtout le poète Milton ; il en parle plus souvent dans les premières rédactions du *Laocoon*[3] que dans l'ouvrage achevé ; là il ne voulut tirer ses exemples que d'Homère. Il a de touchantes paroles pour le malheur de Milton dont la cécité, selon Caylus, était la seule ressemblance qu'il eût avec Homère. Il est vrai, réplique Lessing, que Milton ne peut remplir aucune galerie, mais s'il fallait

1. *Poésie et Vérité*, liv. VIII, p. 95.
2. *Kritische Wälder*, I, chap. I.
3. Voy. *Laocoon, Anhang*, p. 258, 265, 290-294.

que, aussi longtemps que je garderais mes yeux corporels, leur sphère fût la mesure de celle de mes yeux intérieurs, j'attacherais un grand prix à la perte des premiers pour me délivrer d'une pareille restriction [1].

Lessing connaissait aussi les autres épopées grecques. Il paraît qu'il s'est occupé pendant un certain temps de Musæus ; quelques notes éparses en témoignent [2]. Dans le *Laocoon* il parle d'Apollonius de Rhodes, de Lycophron, de Nonnus, de Quintus de Smyrne, appelé Calaber, et des poètes byzantins ; mais tous ces auteurs lui servent plutôt de repoussoir pour mieux faire ressortir les beautés d'Homère. Lessing avoue cependant [3] que Quintus de Smyrne a tracé quelques tableaux qui sont dignes d'éloges, mais qu'en général ces poètes ne peuvent pas lutter avec Homère. Aujourd'hui cela nous semble tout naturel, mais n'oublions pas que le XVIIIe siècle n'était pas habitué à ces distinctions et que l'on entendait très souvent confondre Homère et Lycophron dans une admiration commune et presque égale.

Le *Laocoon* ne mentionne qu'accidentellement l'épopée de Virgile. Tandis que le XVIIe et le XVIIIe

1. *Laocoon*, chap. XIV.
2. *Anmerkungen über das Epigramm*, V, 8. *Œuvres*, X, p. 192. Philologischer Nachlass, *Œuvres*, XII, 1, p. 291.
3. *Laocoon*, chap. XII (note 2). Comp. Sainte-Beuve, *Étude sur Quintus de Smyrne*. Les beautés des *Posthomerica* proviennent probablement des sources très anciennes où Quintus a puisé.

siècle, grâce à l'influence de la *Poétique* de Jules-César Scaliger[1], vantaient très souvent le poète romain aux dépens d'Homère, Lessing le met au second plan. On voit qu'il n'a pas de prédilection pour lui. Une des conséquences des théories du *Laocoon* était même de sacrifier complètement les *Géorgiques :* la poésie didactique étant exclue du domaine de la vraie poésie. Nous ne trouvons pas de jugement d'ensemble sur l'*Énéide* dans les œuvres de Lessing, mais par quelques passages du *Laocoon* on voit que son auteur n'estimait même pas ce poème autant que le *Paradis perdu* qu'il place immédiatement après les poèmes homériques. Ce jugement peu équitable s'explique d'une part par la réaction contre les admirateurs outrés de Virgile et de l'autre par l'influence de la poésie religieuse et sentimentale de l'Angleterre sur l'Allemagne pendant la première moitié du XVIII[e] siècle. Là où Lessing voit des beautés dans l'*Énéide* il les attribue à Homère que Virgile a imité ; là où le poète romain s'en écarte il le trouve en défaut. Ainsi il oppose la description du bouclier d'Achille à celle du bouclier d'Énée, et trouve cette dernière bien inférieure. Ou le poète romain, dit-il[2], n'a pas senti la beauté de son modèle, ou bien les prophéties qu'il voulait mettre sur son bouclier ne pouvaient pas être exécutées sous nos yeux ou bien

1. Sur la réputation d'Homère et de Virgile en France, voy. Sainte-Beuve. *Virgile*, p. 293 et suiv.
2. *Laocoon*, chap. XVIII.

comme l'a dit son ancien commentateur Servius, Virgile a mis tant de choses qu'il lui était impossible de faire exécuter l'œuvre de l'artiste avec assez de promptitude pour répondre fidèlement à l'expression. Mais qui le forçait, dit Lessing, à mettre toute l'histoire romaine sur un bouclier? En quelques tableaux Homère fait du sien un résumé de tout ce qui se passe dans le monde. Ne semble-t-il pas que Virgile, ne pouvant surpasser le poète grec par le choix des sujets, ni par l'exécution des tableaux, ait voulu au moins lui être supérieur par leur nombre? Et quoi de plus puéril? L'excuse que propose Lessing, à savoir que les prophéties exigent un langage obscur qui ne comporte pas les noms des héros futurs auxquels elles s'appliquent, fait plus d'honneur à Virgile, mais elle ne détruit pas le mauvais effet qu'il a produit en s'écartant de la voie suivie par Homère. Les dispositions que prend Vulcain pour son travail, sont, chez Virgile, à peu près les mêmes que celles que lui fait prendre Homère. Mais chez Homère, nous sommes admis à voir non seulement les préparatifs du travail, mais encore le travail lui-même; tandis que, après nous avoir montré vaguement le dieu occupé avec ses Cyclopes, Virgile fait tomber le rideau et nous transporte vers une toute autre scène. Il nous amène de là, insensiblement, dans la vallée où Vénus vient trouver Énée avec les armes qui ont été achevées pendant ce temps. Elle les appuie au tronc d'un chêne, et quand le héros les a assez contemplées, admirées, tâtées et éprouvées, alors commence la

description ou la peinture du bouclier, laquelle par ses éternels : voici, voilà, on voit auprès de cela, non loin de là vous apercevez, — devient si froide, si fastidieuse que tous les ornements poétiques dont un Virgile a pu l'embellir étaient nécessaires pour qu'elle ne nous parût pas insupportable. De plus, l'action reste suspendue pendant cette description, aucun des personnages du poème n'y prenant part. Partout perce le fin courtisan qui orne son sujet de toutes sortes d'allusions flatteuses, mais on ne voit pas là le grand génie qui compte sur la force propre de son œuvre et méprise tout moyen étranger de la rendre intéressante[1].

Là où Virgile a bien imité Homère, l'éloge de Lessing se mêle d'une pointe d'ironie. Virgile pas plus qu'Homère n'a décrit la beauté matérielle ; sur ce point, dit le *Laocoon*[2], il a été assez heureux pour imiter Homère « par son silence ». Sa Didon aussi n'est pour lui que « pulcherrima Dido ». En fait de détails circonstanciés, il décrit sa riche parure, ses magnifiques atours. Si on voulait pour cela lui appliquer ce que ce vieil artiste disait à un élève qui avait

1. Comp. *Collectaneen*, s. v. *Virgile ; Œuvres*, XIX, p. 520, où Lessing voit également dans les vers :

> At puer Ascanius, cui nunc cognomen Iülo
> Additur (Ilus erat, dum res stetit Ilia regno). I, 271.

« un froid compliment à l'adresse d'Auguste ». — La Camille de l'Énéide ne plaît pas non plus à Lessing ; voy. *Œuvres*, XIII, 1, p. 314 (Polyphemus).

2. Chap. xx.

peint une Hélène très parée : « N'ayant pu la peindre belle, tu l'as peinte riche, » Virgile répondrait : « Il ne tient pas à moi de n'avoir pu la peindre belle ; la faute en est aux bornes de mon art ! Mon mérite est de m'être tenu dans ces bornes. »

Malgré ces critiques contre Virgile, aucun écrivain du XVIII[e] siècle n'a plus contribué que Lessing à l'appréciation juste de certaines parties de l'*Énéide*. N'oublions pas que le point de départ du *Laocoon* est justement la célèbre description où Énée raconte la mort de Laocoon, scène que Lessing a comparée à la statue. De cette comparaison jaillit l'idée mère de tout son ouvrage : à savoir que le poète dispose d'autres moyens que le peintre ; que si Laocoon crie et pousse des hurlements chez Virgile, il n'en était pas de même pour l'artiste qui doit choisir pour son œuvre le moment le plus fécond, celui qui laisse un champ libre à l'imagination. Si Laocoon soupire, l'imagination peut l'entendre crier, mais s'il crie, elle ne peut ni s'élever un degré au-dessus, ni descendre un degré au-dessous de cette image, sans le voir, dans une condition plus supportable, par suite moins intéressante ; le poète au contraire n'est pas obligé à concentrer son tableau sur un seul instant. Il suffit que les paroles, « clamores horrendos ad sidera tollit » soient un trait magnifique pour l'oreille, elles peuvent être ce qu'elles voudront par rapport au visage. Le Laocoon de Virgile crie, mais ce Laocoon qui crie est le même que nous connaissons et que nous aimons déjà comme le patriote

le plus clairvoyant, comme le père le plus affectueux[1]. On sait comment ces idées logiques se suivent et s'enchaînent avec d'autres exemples tirés de la lecture assidue des poètes anciens. Heyne en commentant le second livre de l'*Énéide* ne pouvait pas fermer les yeux à la lumière que la discussion de Lessing a jetée sur cet épisode ; il a loué l'auteur du *Laocoon*, comme il le mérite, bien qu'il ait parlé de lui après sa mort en termes peu convenables [2].

Le poète ne doit pas faire de descriptions : voilà une des maximes principales du *Laocoon*. Lessing ne refuse pas au langage en général le pouvoir de dépeindre un ensemble matériel, mais il le lui refuse en tant qu'il est l'instrument de la poésie. De semblables descriptions par les mots manquent de l'illusion qui est le principal caractère de la poésie [3]. Mais partout où il ne s'agit pas d'illusion, où l'on ne veut parler qu'à l'intelligence de son lecteur, et où l'on tend à une notion précise et aussi complète que possible, ces descriptions des corps peuvent bien trouver place. Non seulement l'écrivain en prose, mais encore le poète didactique, — car là où il est didactique, il n'est pas poète, — peuvent employer très utilement des descriptions. Lessing cite deux exemples tirés des *Géorgiques :* la description d'une génisse et celle d'un beau poulain.

1. *Laocoon*, chap. IV.
2. Voy. plus haut, p. 45.
3. *Laocoon*, chap. XVII.

« Son front est élevé, sa tête est fine, son ventre mince et sa croupe large ; des muscles vigoureux se dessinent sur son généreux poitrail. » Ici le poète a voulu analyser les parties plutôt que décrire l'ensemble. Il veut nous énumérer les caractères distinctifs d'un beau poulain, d'une vache bien conformée, afin de nous mettre en état de juger la qualité de l'une ou de l'autre, selon que nous y rencontrons plus ou moins de ces caractères, mais il pouvait lui être très indifférent de savoir si ces caractères se réunissaient facilement ou non pour former une image vivante [1].

Voilà la description et l'enseignement proscrits du domaine de la poésie. Herder tremblait à la vue du « carnage » que cette doctrine rigoureuse pourrait faire parmi les poètes [2] ; il craignait même pour les poètes lyriques. Nous verrons qu'il avait tort. Même si les *Géorgiques* doivent être sacrifiées, la théorie de Lessing conserve sa valeur. L'esthétique reconnaît que les

1. Dans un travail intitulé : *Pope ein Metaphysiker* (*Œuvres*, XVIII, p. 29-67), fait en collaboration avec Mendelssohn (1755), Lessing dit que le vrai poète ne peut pas chanter des systèmes philosophiques. Lucrèce et ses imitateurs sont des versificateurs et non des poètes (p. 37). Il ne croyait pas que les idées philosophiques, dépassant la portée naturelle de notre raison et ouvrant des perspectives que l'esprit ne mesure pas facilement, pussent entrer dans le domaine de la poésie. Voy. un mot de Sainte-Beuve sur la poésie de la science, cité par Martha, *Le Poème de Lucrèce*, p. 388. — Gœthe était de l'avis de Lessing. (Voy. *Œuvres*, XXIX. p. 227, *Ueber das Lehrgedicht*.

2. *Kritische Wälder*, I, chap. XVIII.

deux éléments principaux de la poésie : l'imagination et le sentiment font défaut à la poésie didactique. Lessing n'était pas fait pour sentir la poésie des champs contenue dans le poème de Virgile : les prairies verdoyantes ne lui disaient rien. Il eût voulu voir « le printemps fleurir en rouge » pour sentir de l'émotion[1].

Donc, peu de sympathie pour l'*Énéide*, les *Géorgiques* supprimées d'un trait de plume : que restera-t-il alors de l'œuvre de Virgile ? Une épopée d'art, ni plus ni moins, dont les mérites, le beau langage, les vers harmonieux, l'ordonnance artistique furent reconnus par Lessing ; l'importance historique de l'œuvre lui échappait. On dirait qu'il combattait, sans le dire, la critique française qui avait trop de tendresse pour Virgile au détriment d'Homère dont Lessing veut établir le culte. C'est pourquoi il place l'*Énéide* si fort au-dessous de l'*Iliade*, et en cela il est novateur. On dirait qu'il eût un sentiment vague de la différence entre la poésie populaire et son expression la plus belle, et la poésie d'art qui imitait les épopées d'un âge si différent par ses idées, ses mœurs, sa religion et sa naïveté. Plus cette différence, grâce à Herder et à Wolf, devint manifeste, plus la postérité ratifia les jugements de Lessing guidé uniquement par son sens esthétique et sa critique dogmatique. Les grands poètes, comme Gœthe, n'imitaient pas Virgile et ne

1. Voy. Gœthe, *Poésie et Vérité*, l. XIII, p. 123, avec le commentaire de Lœper.

s'en occupaient pas. Si Schiller traduit le deuxième et le quatrième chant de l'*Énéide*, c'est qu'il était lui-même poète sentimental, qu'il ne pouvait jamais s'élever à la beauté plastique d'Homère ou des poètes tragiques grecs, et puis c'était un bon exercice pour la composition de ses ballades inspirées de l'antiquité[1].

1. La critique littéraire du XIX[e] siècle n'a pas été tendre pour Virgile. Pour ne citer que Bœckh, Vischer, Hertzberg, Bernhardy, Mähly, Schiller (l'historien de l'Empire romain), Teuffel, Weidner et Weissenborn, tous ont suivi le chemin tracé par Lessing; quelques-uns ont même exagéré les faiblesses du poète romain. Même en France, l'ancien engouement semble se perdre. Pour ne rien dire des attaques de Beulé, Boissier lui-même, quoique favorable au poète romain, est très circonspect dans son approbation. Aujourd'hui, aucun critique ne pourrait plus soutenir la supériorité de Virgile sur Homère. Il y a cependant une petite réaction contre ceux qui dénigrent trop l'*Énéide*. Plüss, dans un volume intéressant (*Vergil und die epische Kunst*, 1884), s'est posé en défenseur des passages incriminés par la critique (voy. le plaidoyer de l'épisode de Laocoon, p. 84, et celui du Bouclier, p. 270), et il n'y a pas à nier que bien souvent il a démontré les grandes beautés de ces pages, beautés différentes de celles qu'on trouve dans Homère, mais qui, dans leur genre ne sont nullement à mépriser. L'apologie dépasse quelquefois les bornes. (Voy. E. Brandes, *Jahrb. für Philologie*, 1890, p. 141). M. Plüss aurait dû surtout se rendre compte des motifs qui ont guidé Lessing dans ses attaques. Ici, comme pour ses jugements sur le théâtre classique français, il faut se placer à un point de vue supérieur. Il s'agissait de détrôner Virgile au profit d'Homère; tous les moyens lui semblaient bons pour démontrer à la critique française que son idole n'était pas aussi irréprochable

Virgile ainsi jugé par Lessing, on comprend aisément que les autres poètes épiques latins, comme Lucain, Valérius Flaccus et Stace, ne soient pas considérés comme modèles non plus. Si dans le *Laocoon*[1], il défend ces deux derniers contre Spence, dont le *Polymetis* voulait expliquer tous les poètes romains par les œuvres d'art, ce n'est pas à cause de leurs beautés. Lessing veut seulement démontrer à l'auteur anglais qu'il est presque toujours impossible à l'artiste de s'inspirer directement de la description d'un poète, qui de son côté ne regarde pas toujours les œuvres d'art quand il décrit. Les dieux et les êtres immatériels tels que les représente l'artiste ne sont pas complètement identiques à ceux dont le poète a besoin. Chez l'artiste, ce sont des abstractions personnifiées qui

qu'elle le croyait. Ici, comme dans la *Dramaturgie*, Lessing ne voulait voir que les côtés faibles, et dans l'ardeur du combat, il se souciait peu des mérites réels. Dans sa lettre à Heyne (du 29 juillet 1771, p. 433), il dit bien qu'il était trop partial pour Homère. Mais la bataille était gagnée, et c'est tout ce qu'il lui fallait. Aujourd'hui, la critique peut reconnaître les mérites de Virgile sans craindre un retour vers le poète romain au détriment d'Homère. L'appréciation la plus judicieuse de Virgile, basée sur un commerce assidu avec ses œuvres, se trouve dans l'*Histoire de la poésie romaine* de Ribbeck. (II, p. 53-102). Courdaveaux n'est favorable qu'aux héroïnes du poète. Voy. *op. cit.*, p. 279 et suiv. — La thèse latine de M. Rébelliau (*De Vergilio in informandis muliebribus quæ sunt in Æneide personis inventore*) montre également leur beauté et originalité.

1. Chap. VIII.

doivent garder constamment les mêmes signes caractéristiques si l'on veut qu'elles soient reconnaissables. Chez le poète, au contraire, ce sont des êtres réels et actifs qui, outre leur caractère général, ont d'autres qualités et d'autres sentiments que le concours des circonstances peut faire prédominer. Pour le sculpteur Vénus n'est que l'amour, mais Valérius Flaccus et Stace ne sont pas de mauvais poètes parce qu'ils ont représenté cette déesse en colère, voulant se venger de ses contempteurs, les hommes de Lemnos. Elle peut prendre une forme farouche et gigantesque, des joues livides, des cheveux en désordre, parce que le poète peut y joindre un autre moment où Vénus soit elle-même, de sorte que même dans la Furie nous ne cessons pas de voir Vénus. Il en est de même pour Vulcain « au visage échauffé par la fournaise » et pour Hercule luttant avec le lion. Stace n'exprime que la force du héros sans nous faire voir les blessures que l'artiste devrait représenter avec toutes les péripéties du combat[1].

La plupart des exemples, dans le *Laocoon*, sont tirés des poètes épiques, de sorte qu'on pourrait considérer la partie achevée de l'œuvre comme une contribution à la théorie de l'épopée. Non pas que l'épopée fût pour Lessing le point culminant de la poésie, mais parce que ce genre lui parut mieux approprié que le

1. Voy. *Laocoon, Anhang*, p. 216 et 275 (12); p. 371 et 427, éd. Blümner.

drame qui est tout action, à déduire les différences entre la poésie et les arts plastiques. Les adversaires de ses théories eussent facilement démontré que l'action exigée pour le drame ne peut pas être la loi principale pour la poésie en général ; Lessing a donc démontré cette loi dans un genre littéraire qui semblait obéir aux mêmes lois que les arts plastiques. Les scènes épiques dans leur soi-disant immobilité se prêtaient mieux aux comparaisons. Caylus n'avait-il pas tiré ses « Tableaux » d'Homère et de Virgile ? Lessing en choisissant ses exemples dans les poètes épiques, principalement dans Homère a démontré que l'âme de toute poésie doit être l'action ; ce principe une fois établi, il aurait démontré dans les deux autres parties de son *Laocoon* que le genre littéraire qui représente l'action par excellence, le drame, est le degré suprême de toute poésie. Il eût été ainsi d'accord avec son maître Aristote qui, lui aussi, assignait au drame sa place au-dessus de l'épopée ; non pas, comme on le croyait, parce que tous les autres arts, l'architecture, la musique et la danse contribuent à la représentation théâtrale, mais parce que le drame seul, par les gestes et l'action, représente et imite les actions et les passions humaines d'une manière directe et met ainsi mieux en lumière le principe philosophique qui se trouve en tête des théories aristotéliques : l'imitation. Les parties non élaborées du *Laocoon* forment le germe de la *Dramaturgie* dont nous avons vu les rapports étroits avec les doctrines du Stagirite.

CHAPITRE IV

La Poésie lyrique.

Des trois formes que revêt le génie poétique des peuples, c'est le genre lyrique qui a le moins occupé l'esprit et l'âme de Lessing. Ce n'était pas la critique dogmatique du XVIIIe siècle qui aurait pu démêler les lois obscures du lyrisme. Il fallait un siècle d'érudition pour y faire pénétrer un peu de lumière. Puis l'émotion échappe à l'analyse, à la définition. Ni la poésie lyrique des Grecs, ni celle des Romains ne se laissent classer et ordonner, et là où il n'y a pas de règles à établir, Lessing garde le silence, — et pour cause. Qu'on le considère comme critique ou comme poète, ses lauriers sont minces dans ce domaine. Tout ce qu'il a chanté, tout ce qu'il a écrit sur les poètes lyriques date de sa jeunesse, lorsqu'il n'avait pas encore trouvé sa voie. Il suivait simplement le courant qui emportait presque tous les poètes de l'époque ; ce qu'il produit est rarement meilleur, souvent pire que les œuvres des autres Anacréontiques. Par sa nature il était peu enclin aux épanchements du cœur, à ce « beau désordre » par lequel son temps caractérisait la poésie lyrique. Génie dramatique par excellence, dia-

lecticien imperturbable; tout ce qui est vague et indécis, tout ce qui sort de l'émotion intérieure lui était inconnu. Quoique ses contemporains peu avares de titres sonores lui aient donné celui de « Catulle allemand », ses poésies eussent été vite oubliées, si d'autres mérites ne les avaient conservées. Nous constatons la même pénurie, si nous examinons son œuvre au point de vue théorique. Quelle riche moisson pour le drame! Quelle étude attentive pour en comprendre les moindres manifestations; quelles recherches sagaces pour découvrir le mécanisme de l'épopée, pour guetter Homère dans son atelier: par contre quelle faible part accordée à la poésie lyrique! Sa critique au lieu d'être créatrice, devient destructive. Ce sont les premières œuvres d'un jeune homme qui veut se faire un nom. L'« éreintement » systématique d'un méchant traducteur d'Horace et une « réhabilitation » du même poète: voilà pour la partie littéraire; la partie dogmatique, si riche pour les autres genres, est à peine touchée dans le *Laocoon*. Lorsqu'en 1771, il revit les poésies de sa jeunesse et voulut les faire précéder d'une étude sur le genre, il écrit à son frère Charles qu'il ne pouvait pas accompagner les Chansons d'une dissertation critique, — comme il l'avait fait pour les Épigrammes, — « ne pouvant dire sur ce genre que ce qu'on en a déjà dit mille fois[1] ». Donc, accord complet entre lui et les autres théoriciens. D'où vient cet

1. Lettre du 30 août 1771, p. 436.

acquiescement au jugement d'autrui qu'on attend si peu de Lessing? N'avait-il vraiment rien à dire contre les *Poétiques* en vogue, lui qui en est si rarement satisfait? Pour expliquer ce silence il faut connaître d'abord la nature de Lessing et regarder ensuite les modèles qu'on imitait alors.

I

Lorsque Lessing commença ses études dogmatiques, le beau temps des Anacréontiques était à peu près passé. Avec l'apparition des premiers chants de la *Messiade*, l'épopée prit la première place. Les Odes de Klopstock n'avaient rien de commun avec celles du cercle de Halle et de Halberstadt. Ces fiers accents se distinguent d'une chanson de Hagedorn, comme la mâle poésie d'un Alcée des produits byzantins auxquels on a donné le nom d'Anacréon. C'est entre 1730 et 1750 que la poésie anacréontique avait atteint son apogée. Gœthe a finement raillé ces cercles et ces coteries dont Gleim était le Mécène. Une page de *Poésie et Vérité*[1] nous montre bien ce qu'en pensaient les générations suivantes. Le temps de ces poètes, dit Gœthe, ne pouvait être rempli comme celui des gens

1. Liv. X, p. 172. Le mot que Gœthe emploie le plus souvent pour caractériser cette poésie, est : « Das anakreontische Gegängel. »

du monde, des grands et des riches : ils donnèrent donc à leur existence singulièrement étroite, une trop haute valeur, à leur vie journalière une importance qu'ils ne pouvaient s'avouer qu'entre eux ; ils se complaisaient trop dans leurs plaisanteries, qui pouvaient amuser un moment, mais qui n'étaient nullement dignes de fixer plus tard l'attention. Lorsque Lessing entra en lice, leurs chansons anodines avaient vécu. Les esprits sérieux virent tout ce qu'il y avait de factice dans cette poésie maniérée sans nerf et sans vie. Il faut toutefois excepter Hagedorn qui, le premier, fit entendre des accents vraiment poétiques, et Gleim qui dans les *Chants de guerre d'un grenadier prussien* s'était inspiré, pour la première fois en Allemagne, d'un mouvement national et donna ainsi plus de vérité à ses poésies. Lessing s'intéressait vivement aux *Chants de guerre* dont il surveillait l'impression, mais le sens historique d'un Herder lui faisant défaut, il abandonna vite un genre dont il ne se promettait pas de beaux résultats pour son pays. C'est par le drame qu'il voulait régénérer la littérature allemande. En effet, ni Anacréon, ni Horace n'eussent été des modèles propres à créer une littérature nationale. Comme premiers guides, ils ont rendu de bons services à une époque peu originale. On connaît la révolution produite par les chansons anacréontiques depuis que Henri Estienne les avait introduites dans la littérature[1];

1. Voy. Egger, *L'Hellénisme en France*, I, p. 361.

la vogue qu'elles avaient acquise en France, n'est rien auprès de celle qu'elles eurent depuis le commencement du XVIII[e] siècle en Allemagne. Au faux Anacréon qu'on lisait, du reste, dans les imitations françaises, se joignit bientôt Horace qui par sa nature cosmopolite devint le poète le plus connu, le plus souvent imité, le plus souvent estropié de l'antiquité. Mais les chansons d'amour et les chansons à boire, le goût pour la vie champêtre, pour le repos loin du bruit de la ville, n'étaient-ils pas le signe caractéristique d'une époque énervée qui voulait vivre loin de la vie, loin de l'action ? Tel n'était point l'idéal de Lessing. La poésie, selon lui, devait être le reflet de la vie active et du mouvement.

Malgré les efforts des Anacréontiques, l'Allemagne n'avait pas encore de poète lyrique. Lessing dans les *Lettres sur la littérature contemporaine,* Herder dans ses *Fragments* en examinant les titres des Anacréons, des Tyrtées, des Alcées, des Horaces, des Catulles et des Tibulles allemands, en faisant le parallèle entre les originaux et leurs faibles imitateurs, voyaient bien que toute la poésie lyrique allemande manquait d'originalité et d'un fonds vraiment national. Les éloges décernés à Gleim s'adressent uniquement au sujet des *Chants de guerre* où l'on retrouvait au moins le reflet d'un mouvement national. Lessing aussi bien que Herder sentait combien l'Allemagne était loin d'avoir des poètes dignes des noms pompeux qu'une critique bornée prodiguait à des esprits terre à terre. Aussi le

Laocoon donnait-il le coup de grâce à tout ce « ronron anacréontique » en demandant de l'action à tous les genres poëtiques. Herder tremblait pour les poètes lyriques; peut-être aurait-il sacrifié quelques poétereaux allemands, mais les Anciens ? Et les meilleurs des modernes ? Qu'en faire ? Il les voyait supprimés d'un trait de plume depuis Pindare jusqu'à Gleim[1]. C'est parce qu'il n'examinait pas bien ce que Lessing entendait par le mot *action*. La définition qu'il en donna, dès 1759, est pourtant assez claire[2]. Il dit expressément que tout mouvement d'âme, tout changement dans le cœur humain, constituent aussi bien une action que les exploits des guerriers dans l'épopée. Il voulait seulement que même le poète lyrique marquât par l'emploi du *verbe* qu'il ne décrit pas des êtres inanimés, que les sensations qu'il peint sont vraies, en mouvement et en action. Ainsi comprise, la théorie de Lessing n'exclut nullement les poètes lyriques du Parnasse, et les chants des grands poètes s'y conforment. La chanson populaire allemande du XVI[e] siècle, issue de la Réforme, en est une nouvelle preuve. C'est en puisant à cette source que l'Allemagne se trouvait sur la bonne voie, mais non pas en imitant servilement Anacréon et Horace. Herder eut le mérite de découvrir la source vivifiante où vinrent puiser les vrais créateurs du lyrisme allemand, principalement Gœthe.

1. *Kritische Wälder*, I, chap. XVIII.
2. *Abhandlungen über die Fabel*, I; *Œuvres*, X, p. 38 et 44.

Cette poésie lyrique était encore à créer, mais Lessing ne s'y sentant pas supérieur abandonna vite ce genre qui eut toutes les préférences de Herder. Peut-être aussi s'en occupa-t-il si peu, parce que son guide infaillible, Aristote, n'en disait pas grand'chose. La *Poétique* parle bien des dithyrambes qui exercent une influence sur les âmes, mais ce sont justement les dithyrambes qui ont donné naissance au drame ; étudions donc le drame, se disait Lessing, et laissons le dithyrambe: Willamow ne sera jamais un Pindare. Et puis les Français ne nous gênent pas dans ce domaine. Nos Anacréontiques valent les leurs ; on traduit même Hagedorn, Gleim, Uz, Gesner, Jacobi ; les revues françaises parlent d'eux avec beaucoup d'éloges [1] ; mais qui pourrions-nous opposer à Corneille et à Racine ?

Ajoutez encore une autre difficulté : la question de la composition technique. L'épopée et la tragédie sont loin d'offrir des problèmes aussi ardus que la poésie lyrique des Grecs. Les connaissances métriques et prosodiques si nécessaires à la compréhension d'une ode de Pindare faisaient défaut à cette époque; les philologues eux-mêmes s'y montraient fort embarrassés. Heyne ne devait-il pas avoir recours pour ces questions à Godefroi Hermann, le premier qui introduisit ces études dans les Universités au commencement de

1. Voy. la collection du *Journal étranger*, 45 vol., 1754-1762 ; comp. *Revue de l'enseignement des langues vivantes*, IV, p. 369.

notre siècle[1] ? Nous n'étonnerons personne en disant que les classiques allemands du XVIII[e] siècle avaient des notions tout à fait insuffisantes même de la métrique allemande. Gœthe et Schiller se laissent guider par la *Prosodie* de Moritz (1786) et Voss jette le premier les bases d'une prosodie scientifique en allemand (1802). Encore moins Lessing comprenait-il l'art et la composition des strophes d'un Pindare ou même d'un Horace. Quant au fond, Lessing avait trop de bon sens pour ne pas voir qu'une imitation de Pindare ne peut tourner qu'à l'amphigouri. Qui pourrait l'imiter puisque Horace le déclare inimitable ! L'Allemagne du XVIII[e] siècle offrait-elle une seule occasion comparable à celles qui ont fait naître ces chants majestueux où l'élan poétique de tout un peuple a trouvé son expression la plus artistique ? Des autres lyriques grecs nous n'avons que des fragments ; comment étayer alors une théorie dogmatique ? Restaient les Romains, mais les poètes de Halle et de Halberstadt n'avaient-ils pas montré ce qu'on pouvait tirer de cette imitation ? Depuis les premiers essais gauches et ridicules d'un Triller[2] jusqu'à la disparition des Ana-

1. Voy. plus haut, p. 33.

2. Sa traduction d'Anacréon parut en 1702. Voici un échantillon :

Cupido winkte mir, ich sollte mit spazieren
Wohin er seinen Lauf in Eile wollte führen.
Als ich nun noch verzog als ein gar fauler Tropf,
Nahm er ein Hyazinth und schlug mich auf den Kopf

créontiques, que de noms, que d'ouvrages[1] ! Et combien méritaient de rester ? Quelques accents sincères frappaient dans Hagedorn, Gleim, Uz et Pyra, mais le reste disparut bientôt.

Lessing subit d'abord ce mouvement, mais ce qui était l'occupation unique de tant d'écrivains n'était pour lui qu'un travail d'imitation où il s'exerçait pendant quelques années, et plus tard l'objet de ses railleries. Loin d'approfondir un genre littéraire qui dans sa variété a séduit les plus grands esprits, il s'en détourne et ne veut rien ajouter à ce qu'on en a déjà dit. Dans cette aversion se manifeste plus qu'ailleurs la

Davon ich so erschrak, dass mir das Herze bebte
Und sich von seiner Stell' bis an die Nas' erhebte.

Philander von der Linde a traduit également quelques morceaux. Il s'adresse à la colombe par ces mots :

Du Ausbund aller Tauben,
Woher, wo kömmst du her ?
Wohin geht ohngefehr
Dein angenehmes Schnauben
Das keiner Anmuth weicht,
Und am Geruche fast Zibeth und Ambra gleicht.

Voy. J. F. Degen, *Literatur der deutschen Uebersetzungen der Griechen*. Altenburg, 1797, p. 60 et 83. — Quelle différence entre ces inepties et les traductions et imitations pleines de grâce des poètes français du XVI[e] siècle, comme Remi Belleau, Ronsard, Olivier de Magny, etc. Voy. Delboulle : *Anacréon et les poèmes anacréontiques*, texte grec avec les traductions et imitations des poètes du XVI[e] siècle. — Havre, 1891.

1. Voy. Cholevius, *op. cit.*, I, chap. xx, xxvi et xxvii.

grande différence entre lui et Herder. Les principaux travaux théoriques de celui-ci portent sur la poésie lyrique, ceux de Lessing sur le drame. Herder voit de la poésie dans le premier balbutiement des hommes, il connaît les sources secrètes d'où jaillit le flot abondant de la chanson populaire ; il saisit les beautés d'un dithyrambe grec aussi bien que celles d'une chanson lapone. Une de ses études les plus remarquables porte sur l'Ode[1]. La critique dogmatique ne voit rien à faire dans ce domaine, tandis que la critique historique qui remonte jusqu'aux sources des sensations, qui cherche l'âme des nations, y trouve l'expression vraie des différents caractères des peuples. Non pas que Lessing n'ait pas compris les œuvres lyriques en elles-mêmes ; il en a saisi les beautés autant que son temps a pu le faire, mais ce n'était pas cette intelligence vive qui voit immédiatement ce qu'il y a à puiser à ces sources pour la littérature nationale, ce qu'on peut imiter et ce qu'il faut laisser, ce qui est humain et général, ce qui est caractéristique pour le peuple et le sol qui l'a produit. Enfin la théorie aristotélique de l'imitation, comme source de toute poésie, ne convenait guère au lyrisme.

L'œuvre de Lessing est peu intéressante pour la critique des poètes lyriques grecs. En somme, on ne connaissait que le pseudo-Anacréon. Pindare était un livre clos même pour les philologues de profession ; ce n'est

1. Voy. aussi *Pindar ein Bote der Götter;* comp. Haym, *Herder*, I, 159, et II, 523.

que plus tard, grâce à l'édition savante de Heyne (1773) et aux travaux de Herder, que l'Allemagne a commencé à goûter tant soit peu l'œuvre de cette imagination hardie qui semblait braver les idées reçues. En France, Pindare a dû bientôt céder la place aux imitations de poésie légère[1]; l'Allemagne n'avait même pas fait sa connaissance et s'attachait uniquement aux mièvreries anacréontiques dont quelques morceaux furent traduits jusqu'à vingt fois. Les autres poètes lyriques dont nous ne possédons que des fragments n'étaient connus que de nom, excepté Sapho.

Lessing s'occupa de bonne heure d'Anacréon ; il en traduisit quelques poésies déjà à l'école de Meissen ; il lut en même temps Théocrite, Bion et Moschus qu'on étudiait toujours ensemble. Arrivé à Leipzig, il continue ses lectures qui le poussent à l'imitation du Téien. Bientôt il l'abandonne et ce n'est qu'en écrivant le *Laocoon* qu'il se rappela ses premières lectures; mais c'était pour appuyer une de ses théories[2]. Il trouve que le poète grec, quand il veut peindre la beauté, ne la décrit pas simplement comme ferait un poète qui ne connaît pas les secrets de son art: il peint la beauté en action, de même qu'Homère. Anacréon, en analysant la beauté de sa jeune fille et de Bathylle, emploie un tour heureux qui concilie tout : la beauté

1. Voy. Egger, *L'Hellénisme en France,* leçon 15.

2. Encore était-ce Mendelssohn qui lui en a suggéré l'idée; voy. *Laocoon,* éd. Blümner, p. 638.

est décrite et pourtant le poète ne s'arrête pas au détail. Il suppose qu'il a devant lui un peintre et le fait travailler sous ses yeux en lui disant comment il faut représenter chaque partie du corps. « Ce que l'artiste ne pouvait exécuter que partie par partie, le poète ne pouvait aussi le lui signaler que détail par détail. Son dessein n'est pas de nous faire connaître et sentir, par cette direction orale du peintre, la beauté de l'objet aimé ; lui-même sent l'insuffisance des mots et, précisément pour cela, appelle l'art à son aide ; il en exalte tellement la puissance que tout le chant semble plutôt être fait à la louange de l'art qu'à celle de la jeune fille. Il ne voit pas le portrait, il la voit elle-même et croit que cette image va ouvrir la bouche et parler. De même, dans le détail des beautés de Bathylle, l'éloge du bel adolescent est tellement mêlé avec l'éloge de l'art et de l'artiste que l'on ne saurait dire en l'honneur de qui Anacréon a voulu particulièrement composer ce chant. Il réunit les plus belles parties de différents tableaux dont le trait caractéristique était la beauté éminente de ces parties. Il prend le cou d'un Adonis, la poitrine et les mains d'un Mercure, les hanches d'un Pollux, le ventre d'un Bacchus, jusqu'à ce qu'il retrouve Bathylle tout entier dans un Apollon que l'artiste a doué de toutes les perfections[1]. » Anacréon montre en même temps que le poète quand il décrit les œuvres d'art n'est pas pour cela tenu de se

1. *Laocoon*, chap. XX.

renfermer dans les bornes de l'art. Il a mieux aimé tomber dans l'apparente inconvenance de demander au peintre une impossibilité que de renoncer à vivifier par le charme l'image de sa jeune fille. Que toutes les grâces, dit-il à l'artiste, voltigent autour de son menton poli, autour de son cou de marbre. Comment cela, demande Lessing[1] ? Est-ce dans le sens rigoureux des mots ? Aucun artifice pittoresque n'en est capable. Le peintre pouvait donner au menton le contour le plus beau, la plus belle fossette ; il pouvait donner au cou la plus belle carnation, mais il ne pouvait rien de plus. Les mouvements sinueux de ce beau cou, le jeu des muscles qui rendait la fossette plus ou moins visible, le charme, proprement dit, était au-dessus de ses forces. Le poète emploie l'expression la plus forte par laquelle son art puisse nous rendre la beauté sensible, afin que le peintre aussi cherche dans son art l'expression la plus élevée.

Quoique les deux poésies que Lessing cite à l'appui de sa théorie, soient d'une époque postérieure à Anacréon, il n'est pas moins vrai que le poète grec s'est abstenu de peindre la beauté uniquement en la décrivant. Par ces exemples de même que par celui de Sapho qui peint la beauté de son amant par le trouble qu'il lui cause[2], nous voyons que Lessing ne voulait nullement exclure la poésie lyrique du domaine de la fiction poétique

1. *Laocoon*, chap. XXI.
2. *Ibid.*

comme Herder le craignait. Les vrais poètes lyriques ne décrivent pas ; ils laissent cette occupation aux poètes descriptifs. Les sentiments qu'ils expriment et les tableaux qu'ils tracent sont toujours en mouvement. Scherer a fait remarquer dans ses *Études sur Gœthe* quelle force de *verbes* et partant quelle force de vie ce poète a su donner aux objets de la nature ; toute sa poésie lyrique vit par le *verbe* et c'est ce qui en fait le charme [1]. Cette poésie lyrique n'était pas encore née pour l'Allemagne ; ce n'est certes pas le *Laocoon* qui aurait empêché son éclosion. Mais la théorie seule ne suffisait pas ; il fallait montrer la source abondante, la poésie populaire et avant tout un génie capable d'en profiter. Lessing se tenait aux deux modèles antiques que son temps imitait sans cesse : le poète Téien et Horace.

Les imitateurs du poète romain, surtout Hagedorn, furent bientôt lassés des douces mélodies grecques. Le temps demandait des sentiments plus fermes, des accents plus virils ; faute de poésies grecques, on se rabattit sur Horace qui contenait tous les éléments chers à l'époque : le vin, l'amour, la douce tranquillité de la campagne [2], et en outre les Odes

1. *Aufsätze über Gœthe*, p. 295-326 ; voy. Basch, *Wilhelm Scherer*, p. 68 ; comp. *Revue de l'enseignement des langues vivantes* (juin 1889), le compte rendu d'un cours de M. Lichtenberger.

2. L'épode *Beatus ille* fut imitée par presque tous les poètes, souvent avec omission de la fin ironique ; voy. Cholevius, *op. cit.*, I, p. 495.

du IIIe livre qui prêchaient la vertu aux Romains. N'oublions pas l'*Art poétique* qui à défaut d'Aristote, si difficile à comprendre, fournissait une bonne partie aux Manuels poétiques. Klopstock montrant des voies nouvelles au lyrisme allemand, accepte au moins la forme des odes latines. Horace détermine ainsi le fond et la forme de toute la poésie lyrique lors de la jeunesse de Lessing : on le considère comme la quintessence du bel esprit et du bon goût. Il est bien naturel que les premiers essais de notre critique se rattachent à ce poète.

Lessing était à Wittemberg lorsque parut la traduction d'Horace par Samuel Gotthold Lange (1752). Le pasteur de Laublingen était très estimé des Anacréontiques ; ses Odes dans le goût du poète romain ont même quelques mérites ; Herder dit de lui qu'il a mieux chanté dans la manière d'Horace qu'il ne l'avait traduit[1]. Les lettrés attendaient avec impatience sa traduction annoncée depuis des années par un des chefs de l'école. Mais quel fut l'étonnement du jeune Lessing lorsqu'il parcourut avec son frère Théophile cette traduction ! Il y découvrit des centaines de bévues. Vite il en signale quelques-unes dans une de ses *Lettres critiques*[2]. Un journal de Hambourg reproduisit cette critique ; Lange se sentant si vivement

1. *Fragmente*, Von der horazischen Ode, *Œuvres*, XIX, p. 272 (éd. Hempel).

2. *Die Kritischen Briefe von 1753*. Lettre 24.

attaqué répondit par des calomnies. Lessing, dit-il [1], voulait lui vendre son manuscrit par l'intermédiaire de Nicolaï [2], mais il avait refusé. C'était la troisième fois que Lessing se trouvait mêlé à des affaires qui mettent en mauvaise posture un jeune journaliste. Il n'était pas sorti tout à fait innocent de sa querelle avec Voltaire à propos des épreuves du « Siècle de Louis XIV [3] ». Jöcher, professeur à Leipzig et auteur du *Dictionnaire des savants*, où Lessing découvrit également de nombreuses erreurs [4], avait lancé contre lui une accusation analogue à celle qui, dans la pensée de Lange, devait infailliblement fermer la bouche à son adversaire. Mais il fut horriblement maltraité par le jeune critique qui, cette fois, voulait établir toute la vérité. Le *Vademecum pour le pasteur Lange à Laublingen* [5] est un de ces réquisitoires ardents ou l'érudition triomphe sur le dilettantisme, la vérité sur la calomnie et qui cloue impitoyablement son adversaire au pilori. La première critique de la traduction n'était rien à côté de cette Philippique où le fougueux journaliste tout en dévoilant à son adversaire de nouvelles bévues et négligences, le prend à partie vers la

1. Voy. toutes les pièces de cette discussion réunies, *Wuvres*, XIII, 1, p. 13-59; l'accusation de chantage, p. 27.

2. Professeur à Francfort et frère du libraire.

3. Voy. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, I, p. 213; Crouslé, *Lessing*, p. 35.

4. Voy. *Die Kritischen Briefe con 1753*. Lettre 25.

5. *Œuvres*, XIII, 1, p. 61-105.

fin [1], pour lui montrer qu'on n'éclabousse pas impunément un homme d'honneur. Cet incident de la querelle ne peût nous occuper ici quoiqu'il soit peut-être plus intéressant que le commentaire des nombreux passages d'Horace que Lange n'avait pas compris ou mal rendus. L'ignorance du pasteur éclate à chaque page. Que dire d'un homme qui veut reconstituer le texte d'Horace en comparant quelques anciennes éditions [2], qui dit qu'un poète comme Horace emporté par son enthousiasme, se soucie quelquefois peu du mètre [3], qui prend *ducentia* pour synonyme de *ducenta* [4] ? Cela fait vraiment pitié. Et cet écrivain était un des chefs d'une école dont Horace était l'occupation constante ! Par contre, les explications données par Lessing montrent un latiniste très habile. La critique de nos jours ne s'en écarte que dans trois passages, résultat des plus satisfaisants pour un philologue du XVIII[e] siècle [5].

La critique de la traduction que Lange lui-même nommait une œuvre parfaite, mais « ex horrido spe-

1. *Œuvres*, XIII, 1, p. 102.
2. Préface de la traduction de Lange, *ibid.*, p. 4.
3. Lange's Schreiben an den Hamburgischen Correspondenten, *ibid.*, p. 16.
4. Voy. *Œuvres*, VIII, p. 251, et la réponse de Lange, XIII, 1, p. 25; comp. E. Schmidt, *Lessing*, I, p. 234.
5. Voy. Dietsch, *Lessing als Philolog*, dans *Verhandlungen der 22 Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Meissen, 1863*, p. 25.

ciosum[1] », est un échantillon de critique négative ; son but était de montrer dans toute sa nullité un homme qui pour se disculper calomnie les autres. Un autre travail sur Horace a une valeur plus positive. Il est intitulé : *Réhabilitation d'Horace*[2]. C'est le plus bel essai que le jeune Lessing ait produit en fait de critique littéraire. Les accusations portées contre le lyrique romain sont réfutées à l'aide de l'érudition qui se met ici au service du bon goût pour anéantir un bavardage sans fondement. Réunir les noms de femmes qui se trouvent dans un poète antique ; raconter par le menu la vie de toutes ces Glycère, Chloé et Galathée ; deviner leurs relations avec l'écrivain : voilà à quoi s'amusait une époque dont l'érudition était plutôt portée à recueillir les histoires scandaleuses de l'antiquité qu'à se pénétrer de son esprit. Sur ce sable mouvant on construisait des édifices ; les quelques noms servaient de base à des livres intitulés : *Les Amours d'Horace, de Tibulle, de Catulle*[3]. Il suffisait de démontrer la faiblesse, voire la nullité des témoignages pour détruire toutes ces vagues accusations. C'est ce que fit Lessing. Après avoir « sauvé » Cochlæus et Lemnius, ces deux figures intéressantes de la

1. Lange's Schreiben an Prof. Nicolai, *Œuvres*, XIII, 1, p. 33, et la deuxième lettre au *Correspondant de Hambourg*, *ibid.*, p. 59. — Une fois, il traduit la locution par : « Verteufelt schön; » la deuxième fois, par : « Aus Hässlichkeit schön. »

2. Rettungen des Horaz, *Œuvres*, XIII, 1, p. 117-158.

3. Voy. Egger, *L'Hellénisme en France*, II, p. 348.

Réforme, il entreprit la défense d'Horace contre ceux qui attaquaient son caractère. Ce travail n'est pas seulement intéressant au point de vue antique ; il jette aussi une vive lumière sur la façon dont Lessing comprit les poètes lyriques en général, et nous permet ainsi de mieux juger ses propres *Chansons*.

La postérité n'est jamais injuste, dit la *Réhabilitation*[1] ; pendant un certain temps elle peut se laisser influencer, mais il arrive toujours quelqu'un d'assez hardi pour affronter les préjugés et pour montrer l'écrivain sous son véritable jour. Moi-même, dit Lessing, je ne connais pas d'occupation plus agréable que de soumettre à l'examen les noms d'hommes illustres, de chercher leurs droits à l'immortalité, de leur ôter des taches imméritées et d'anéantir les fausses accusations portées contre leur faiblesse ; bref, de faire au point de vue moral ce que fait, au point de vue matériel, le conservateur d'une galerie de tableaux. Horace est un de ces écrivains, et comment ne le serait-il pas, lui, le poète philosophe qui réunissait en lui l'esprit et la sagesse, qui sut donner, avec la finesse d'un homme de cour, le charme d'une exhortation amicale aux doctrines sérieuses de la philosophie ; qui mit en vers charmants ses leçons pour les faire pénétrer plus sûrement dans les cœurs. Personne n'a contesté ces mérites, mais l'envie ne pouvant pas attaquer le génie, s'en prend au caractère. On accorde que le poète a

1. P. 120.

chanté d'une manière ravissante les plaisirs de la vie, mais personne, dit-on, ne fut plus débauché que lui ; il vantait la bravoure, le courage, et lui-même s'enfuit lâchement de la bataille ; il exprimait des idées très hautes sur la divinité, ce qui ne l'empêchait pas d'être un impie. Et quels sont les témoignages qu'on cite à l'appui de ces accusations ? En partie les commentaires, en partie ses propres ouvrages. Abordons d'abord les commentaires.

Toutes les accusations contre la moralité du poète découlent d'une source unique. C'est la biographie d'Horace attribuée à Suétone. Voici le passage incriminé : « Ad res Venereas intemperantior traditur. Nam speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita, ut quocunque respexisset, ibi ei imago coitus referretur. » D'abord Suétone, si toutefois la Vie est de lui, dit *traditur, dicitur*, deux mots, selon Lessing, qui ont déjà fait perdre la réputation de bien des honnêtes gens. Plus on examine le passage, plus il semble difficile de le laisser dans le texte. Lessing avoue ne rien comprendre à tout ce jeu de miroirs, mais il voit que ce n'est pas du bon latin. Et en effet il a trouvé un passage dans Sénèque[1] où le fait imputé à Horace est mis sur le compte d'un certain Hostius, affranchi libertin, assassiné par ses esclaves, meurtre qu'Auguste ne voulait même pas punir à cause de la vie ignoble que menait la victime. Le copiste, se

1. *Naturalium Quæstionum*, lib. I, 16.

rappelant ce passage de Sénèque, l'a inséré dans le texte de Suétone, à cause de la ressemblance du nom. Cette conjecture n'est pas acceptée aujourd'hui, mais les critiques sont d'accord que le passage n'est qu'une interpolation[1]. C'est toujours le mérite de Lessing d'avoir démontré que la phrase sur laquelle se fondaient toutes les accusations est non pas de Suétone mais d'un copiste qui a confondu Horace avec un autre nom, que ce nom soit d'ailleurs Hostius, comme le croit Lessing, ou Cratinus, comme le veut Roth.

Mais que faire des accusations basées sur les œuvres mêmes d'Horace ? Lessing, poète anacréontique lui-même, s'étonne de ces récriminations. Le poète lyrique, dit-il[2], peut chanter l'amour et le vin, le repos et le rire, le sommeil et la danse ; il peut inviter les

1. Le passage à partir de *Nam* se trouve entre crochets dans les éditions de Hase, de Roth et de Reifferscheid.— Roth, dans ses études sur Suétone (*Rheinisches Museum*, vol. XIII, p. 517, 1858), s'occupe longuement de notre passage. Dacier était le premier qui, en 1681, le trouva choquant; la latinité que Lessing conteste peut se défendre; « speculatum cubiculum »; et *ei* pour *sibi* n'est pas contraire à l'usage. L'interpolation cependant est manifeste à partir de *nam* jusqu'à la fin; c'est la première phrase qui l'a occasionnée. Ce n'est pas le passage de Sénèque auquel il faut se rapporter, mais à celui du scoliaste Acron, qui dit dans son commentaire des *Épîtres* d'Horace (I, 19, vers 1), à propos de Cratinus : « Hic per hanc vinolentiam tantæ libidinis fuit, ut cubiculum suum speculis adornaret, quatenus et coitum suum spectare posset. » — Voy. la note de Grosse, *Œuvres*, XIII, 1, p. 130.

2. *Ibid.*, p. 131.

hommes à jouir de leur vie; il doit montrer l'amour dans ses rapports avec la société, mais il reste absolument détaché de ce qu'il chante. Cette théorie est difficile à accepter; elle était bonne pour les Anacréontiques: Gleim ne parlait que du vin et n'en buvait jamais; Lessing chante les amourettes et n'en a peut-être jamais eu. Mais peut-on dire la même chose des vrais poètes lyriques? Quel est le charme secret, la force magique des *Lieds* de Gœthe? N'est-ce pas la réalité vivante qui leur donne cette supériorité sur tout ce que le faux Anacréontisme a produit? Lessing croyait pouvoir appliquer les procédés de ses contemporains à la poésie lyrique en général; mais il a fait fausse route. Quelle esthétique pourrait souscrire à son jugement qui se résume ainsi: « Le poète nous intéresse plus s'il *fait semblant* d'avoir les sentiments dont ses chants sont l'expression. Il doit se transporter, par son imagination, dans toutes les situations. C'est l'imagination vive qui fait le poète; c'est elle qui trompe le gros du public qui ne saisit pas comment un poète peut se fâcher sans être en colère, comment il peut parler d'amour sans aimer. Les hommes ressemblent à des navigateurs qui doivent se diriger selon le vent, tandis que le poète ressemble à Énée qui porte avec lui les vents enfermés dans des outres et peut les diriger où il veut. Pour être compris, le poète doit dire qu'il aime, que son amante l'a abandonné, qu'il est triste; mais n'est-il pas téméraire de mettre sur son compte tout ce qu'il chante de cette manière? S'ensuit-

il qu'il ait aimé toutes les femmes dont il prononce le nom et qu'il ait vidé toutes les coupes dont il parle ? La méchanceté règne ici comme partout ; que le poète prononce les plus belles maximes, les pensées les plus sublimes sur Dieu et sur la vertu, on dira qu'il parle en poète ; mais que la moindre allusion licencieuse lui échappe, on s'écriera que la bouche laisse déborder ce dont le cœur est rempli. »

On voit que Lessing mêle quelques idées justes à des notions tout à fait fausses sur la première condition des émotions poétiques. Celles-ci doivent être vraies pour produire de l'effet. Ce n'est pas en *faisant semblant* d'éprouver la joie ou la douleur que le poète nous fera rire ou pleurer, mais bien si lui-même éprouve ces sentiments. Seulement chez Horace il faut faire la différence entre les poésies que sa propre inspiration lui dicte et celles qui ne sont que des imitations de quelque morceau érotique d'un poète grec. Or, c'est le cas pour presque toutes ses poésies amoureuses qui ont donné naissance aux libelles que Lessing combat. Il se fâche tout rouge contre les publications innocentes de La Chapelle : *Les Amours de Catulle, Les Amours de Tibulle.* Deux beaux esprits les ont imitées et dans leur livre : *Les Amours d'Horace* (1728), ont écrit un roman des plus fantastiques sur les prétendues maîtresses du poète. Leur manière de l'expliquer est tout à fait bouffonne. Ainsi Horace dit à Galathée qui quitte Rome : « Memor nostri vivas, » qu'ils traduisent par : « Daignez tou-

jours conserver le souvenir de ma tendresse, » et ils ajoutent que Galathée, molestée par les assiduités d'Horace qui ne lui donnait pas assez d'argent quitta Rome et que le poète lui souhaita bon voyage dans cette ode[1]. Ils ne voient pas que les Lydie, les Chloé, les Leuconoé, les Glycère, ne sont que des fictions. Dans la crainte qu'un de ses futurs biographes ne se méprenne aussi, Lessing ajoute[2] : « Il en est de même de ma Phillis, de ma Laure et de ma Corinne. » Nous sommes donc prévenus de sa moralité ; il tenait aussi à rassurer son père[3]. L'honnête pasteur de Camenz croyait son fils perdu en le voyant chanter si souvent l'amour et le vin. Lessing cependant ne veut pas dire qu'Horace n'a pas aimé. Certes, il a aimé, dit-il[4], mais qu'on ne l'accuse pas de turpitudes ; qu'on efface de la liste de ses amours Ligurin et Lyciscus en se rappelant avec quel noble zèle il s'élève contre l'adultère, et combien de fois il vante Auguste d'avoir protégé, par ses lois, le foyer conjugal et d'avoir châtié les vices contre nature[5]. Celui qui défend ainsi les lois civiles, aurait-il transgressé les lois naturelles ? L'ode à Ligurinus[6] n'est qu'une imitation d'Anacréon et de

1. III, 27.
2. P. 135.
3. Voy. la lettre du 28 avril 1749. — Il faut me connaître peu pour croire que mes sentiments sont le moins du monde d'accord avec mes chansons, dit-il, p. 15.
4. P. 136.
5. « Maculosum nefas. » *Odes*, IV, 5, 22.
6. IV, 1.

Sapho ; une vraie passion aurait empêché Horace de chercher ses images et ses tournures dans les modèles grecs. Bref, le mot d'Auguste appelant Horace « purissimus penis » est le jugement le plus vrai sur son caractère moral ; il aimait les plaisirs charnels, mais il n'a jamais commis de crimes contre nature.

On accusait en second lieu le poète de lâcheté, accusation qui souillerait encore plus la mémoire d'un Romain que la première. La strophe qui servait de preuve est connue ; elle se trouve dans la 7e ode du IIe livre [1]. Quelques critiques avaient excusé Horace en disant que le poète voulait simplement flatter Auguste. Il n'en est rien, dit Lessing [2]. Horace qui de simple affranchi devint tribun de Brutus, n'était pas un lâche ; ses amis connaissaient sa bravoure. Le passage incriminé n'est qu'une litote que les lettrés comprennent bien. Du reste, Archiloque et Alcée ont chanté de la même façon, pourtant personne ne fut plus vaillant que ce dernier. — Ce que Lessing dit de la bravoure d'Horace n'est pas assez fondé, mais il a raison d'affirmer que cette strophe n'est qu'une imitation des modèles grecs qu'Horace a suivis. Bayle d'ailleurs avait déjà exprimé la même opinion. « Celui

1. Tecum Philippos et celerem fugam
Sensi relicta non bene parmula,
Cum fracta virtus et minaces
Turpe solum tetigere mento.

2. P. 144.

de tous les poètes latins, dit-il[1], qui ressemble le mieux à Alcée, a confessé aussi bien que lui, dans ses poésies qu'il s'était sauvé du combat, en jetant ses armes, comme un meuble très inutile à des fuyards. Archiloque avait eu la même aventure avant Alcée et s'en était confessé publiquement. Horace n'aurait pas été peut-être de bonne foi jusque à ce point, s'il n'avait eu ces grands exemples devant les yeux. » Bayle, selon Lessing, aurait dû ajouter que ces exemples ont rendu le poète romain encore plus sincère ; il ne lui suffisait pas de ressembler aux poètes grecs par la fuite, il fallait que ce fût par une fuite honteuse. S'il était resté tribun, le vœu d'Épaminondas de mourir sur son bouclier l'eût emporté, mais poète, il aimait mieux imiter Alcée pour faire croire au public que l'identité du sort échu aux deux poètes prouve en même temps l'identité de leur génie.

L'apologie est poussée un peu trop loin. Il est probable que le fait relaté par Horace est vrai et que le poète l'a mentionné parce que ses modèles n'avaient pas eu honte d'avouer la même faiblesse. L'opinion mesurée de Bayle s'accorde mieux avec la critique de nos jours que celle de Lessing[2]. Celui-ci ajoute à son apologie : « Il n'y a que le misérable poète de cir-

1. Sous le mot *Alcée*, note B, édit. 1734.

2. Voy. Teuffel, *Geschichte der römischen Literatur*, p. 467; Luc. Müller (*Qu. Horatius Flaccus*) constate la fuite et ne veut même pas accepter l'imitation d'Alcée, d'Archiloque ou d'Anacréon, ce qui est peu probable.

constance qui décrit exactement les faits de sa vie dont un futur compilateur aura besoin ; le vrai poète embellit tout, même sa propre personne. Là où les ignorants voient un aveu de ses fautes, les vrais lettrés reconnaissent un trait flatteur[1]. » Cette opinion ne serait pas confirmée non plus par les grands poètes lyriques.

Le troisième chef d'accusation, celui d'épicuréisme et d'athéisme, est refuté par une explication ingénieuse de l'ode : « Parcus deorum cultor » (I, 34), dont Lessing donne la traduction et le commentaire. « L'une et l'autre sont dignes d'un Bentley, » disait Hagedorn dans son enthousiasme facile en les inscrivant dans son exemplaire d'Horace [2]. Certes, si on compare cette explication à celles qu'on donnait alors, il faut reconnaître qu'elle est excellente ; elle peut se lire encore aujourd'hui et les commentateurs en tirent encore profit, chose rare dans l'exégèse des philologues allemands de 1754. La traduction est sobre et quoique en prose, elle est plus poétique que celle de Lange auquel Lessing ne manque pas de faire quelques égratignures. Il rend compte des expressions qu'il a choisies et montre qu'il connaît le métier de philologue [3]. Quant à

1. P. 148.

2. Voy. *Collectaneen*, sous le mot *Hagedorn; Œuvres*, XIX, p. 372, et *Lettres à Lessing*, p. 16.

3. Orelli dit : « Dignus est qui de hac oda legatur Lessingius. » — On voit par cette explication que la plupart des traducteurs allemands se servaient de la traduction de Dacier ; Lessing

l'accusation elle-même, Lessing emploie le même procédé que dans la première partie de son apologie. L'œuvre d'un poète n'est pas un système philosophique d'où l'on puisse se faire une idée exacte de ses opinions religieuses[1], et tout ce que le poète dit à la première personne n'est pas à prendre au pied de la lettre. Lessing cite à l'appui de sa thèse J.-B. Rousseau qui a écrit les chansons les plus grivoises et des hymnes sacrées. Lorsqu'on lui demandait comment il s'y prenait, il répondit qu'il écrivait celles-là sans méchanceté et celles-ci sans recueillement.

Quelques critiques voyaient dans l'ode en question une renonciation à la secte des Épicuriens ; Dacier une raillerie contre les Stoïciens. Tous se trompent,

l'approuve à plusieurs reprises. Son jeu de mot à propos de l'érudit français n'est pas heureux. Dacier, dit-il, avait épousé avec la fille les idées de Tanneguy Lefèvre. Cela se dit en français, mais en allemand, « eine Meinung heirathen » est obscur.

1. Lessing exprime la même opinion dans *Pope ein Metaphysiker*, qui date de 1755; *Œuvres*, XVIII, p. 38. — Comp. le jugement de M. A. Croiset : « Il y a tel pays, telle civilisation où le poète, même le poète lyrique, peut être un philosophe ou un penseur s'exprimant en vers avec la plus entière sincérité et la plus parfaite exactitude. En Grèce il n'en est pas de même, du moins au temps de Pindare. Le poète lyrique y est soumis à deux lois qui sont tout l'opposé des conditions nécessaires au philosophe ou au théologien. La première, c'est de chanter pour la foule...; la seconde c'est de se plier aux habitudes, aux traditions, aux exigences de son art. » (*La Poésie de Pindare*, p. 139.)

dit Lessing ; le poète n'a pas plus pensé aux Épicuriens qu'aux Stoïciens. L'ode est la simple expression des sentiments que le poète a éprouvés lors d'un coup de tonnerre éclatant par un beau soleil. Le phénomène le plus naturel peut émouvoir l'âme la plus virile : la sensibilité et la poésie sont proches parentes. Auguste avait peur du tonnerre ; ne pourrait-on pas voir dans cette ode une légère flatterie à l'adresse de l'empereur? Lessing émet encore une autre hypothèse, trop hardie celle-là. Lorsque Auguste revint, après la mort de César, à Rome, un cercle se forma autour du soleil et le tonnerre tomba sur le tombeau de Julia, fille de César. C'était de bon augure pour Auguste. Horace ne pouvait-il pas se rappeler ce fait ? Nous aurions ainsi dans l'ode des allusions politiques : le poète, partisan de Brutus, se convertit après la bataille de Philippes au césarisme [1]. Mais Lessing lui-même n'attache pas beaucoup d'importance à cette hypothèse, et avec raison. La première explication lui sourit davantage. En tout cas, dit-il, l'ode ne prouve rien pour les idées religieuses d'Horace [2].

C'est toute la moisson que l'œuvre de Lessing offre pour les poètes lyriques de l'antiquité. La critique de Lange, et l'Apologie, sont des œuvres de jeunesse ;

1. P. 158.

2. Voy. Teuffel, *op. cit.*, p. 472, il croit que l'ode (I, 34) est plutôt l'expression d'une disposition momentanée que celle d'un changement radical dans les opinions philosophiques du poète.

elles trahissent une érudition sûre, mais qui n'est pas encore maîtresse d'elle-même; de vastes lectures, mais dont le jeune auteur n'a pas tiré de saines doctrines vivantes comme ses théories dramatiques et épiques. Lessing, dans ce domaine est un jeune combattant qui part en guerre contre tous ceux qui dénigrent ou qui estropient ses idoles et qui revient satisfait après avoir terrassé l'ennemi. Mais le résultat est mince. La poésie lyrique en Allemagne n'en a nullement profité ; elle dut suivre d'autres voies pour créer des chefs-d'œuvre. Lessing est trop de son temps pour avoir pu exercer une influence, dans ce domaine, sur la littérature. Ses propres poésies le prouvent surabondamment.

II

Nous avons de Lessing trois livres de *Chansons*, deux livres d'*Odes* et six *Fragments de poésies didactiques*[1]. C'est dans les *Fragments* que nous trouvons quelques idées sur le génie poétique qui sont admirables dans la bouche d'un jeune homme de vingt ans. Écrits en un temps où tout écrivain se rangeait du côté de Gottsched ou des Suisses, ces *Fragments* planent au-dessus des querelles du jour. Nous y lisons : «[1] Un esprit que la nature a destiné à devenir un modèle, est ce qu'il est par lui-même ; il devient grand sans le

1. *Œuvres*, I, *Lieder*, p. 51-100 : *Oden*, p. 101-117 ; *Fragmente*, p. 161-191.

secours des règles : quelque hardie que soit sa marche, il marche sûrement sans qu'on lui montre le chemin. A lui seul il crée, il se tient lieu de livres et de maîtres ; ce qui le touche, émeut les autres ; ce qui lui plaît, réussit à plaire : son goût heureux est celui de tout le monde[1]. » A part ces idées, toute la production lyrique de Lessing montre peu d'originalité. Nous qui ne cherchons que les éléments antiques dans ses œuvres et l'influence que les Anciens ont exercée sur lui, nous devons constater que sur ce terrain l'imitation de l'antiquité n'a pas été heureuse. Il faut être doué d'un plus grand talent lyrique que celui de Lessing pour saisir les points de contact entre le lyrisme ancien et celui de nos jours. Ici l'étude seule ne suffit pas ; quand on ne veut que transplanter un fruit délicat sur un sol stérile, il n'en résulte rien qui vaille. Ce qui ne sort pas des entrailles du peuple ou du poète qui en est l'interprète, ce qui n'a pas de rapport avec le temps et les circonstances, restera toujours une imitation froide, sans intérêt. A l'âge de trente ans, Lessing s'aperçut que tout ce qu'il avait produit dans ce genre était manqué. Les petites poésies anacréontiques sentent déjà dans l'original le maniéré et ont une mignardise dont l'imitation convenait plutôt à des natures molles, qu'à l'âme virile de Lessing. Il tâche de moderniser le poète antique, mais il n'arrive pas à cette grâce fugitive qui rend acceptables ces badinages poétiques nés à une

1. *Fragmente*, 5, p. 176.

époque où la vraie poésie lyrique grecque était depuis longtemps éteinte. C'est pendant les trois premiers siècles après J.-C. que la poésie anacréontique s'est surtout développée ; c'est en même temps l'époque où l'épigramme grecque a changé de caractère ; elle devient satirique et ironique[1]. Ce genre a infailliblement influé sur les poètes lyriques : de là cette grande ressemblance entre la plupart des chansons anacréontiques et certaines épigrammes de l'Anthologie grecque : on dirait quelquefois que l'épigramme est changée en chanson ironique. Or, Lessing goûte surtout l'épigramme mordante, dans le genre de celle de Martial. Ses poésies lyriques montrent la même préférence pour le trait acéré et la satire. C'est le mélange de deux genres inventé par une époque de décadence. Cela nous explique pourquoi certains critiques ont remarqué dans Lessing la malice catullienne et l'ont nommé, selon l'habitude d'alors, le « Catulle allemand ». L'un d'eux, Dusch, alla même plus loin ; il disait que la vraie vocation du jeune poète était la carrière du poète lyrique et non celle du poète dramatique[2].

Il ne faut pas chercher dans les poésies lyriques de Lessing de l'amour vrai, passionné comme dans celles de Gœthe et des autres lyriques. Le cœur n'avait rien

1. Voy. Welcker, *Die Anakreonteen* (*Kleine Schriften*, II, p. 356). Bernhardy, *Grundriss der griechischen Literatur*, II, 2, p. 753 (3e éd.), et surtout Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*. — 1893.

2. Des juges plus clairvoyants cependant, comme Herder,

à faire avec les *Bagatelles*[1] : deux ou trois allusions que Stahr[2] croit voir à l'actrice Lorenz qui a quitté Leipzig pour aller à Vienne, ne prouvent rien contre les lettres et les affirmations de Lessing lui même qui, comme nous l'avons vu dans son *Apologie d'Horace*, avait de singulières idées sur le procédé du poète lyrique. Le vin, s'il en a bu, a joué certainement un rôle plus modeste dans sa vie qu'il ne le dit dans ses chansons. Si nous ôtons ces deux éléments qui occupent le plus de place dans les trois livres de *Chansons*, il nous reste quelques pièces satiriques publiées d'abord dans une revue de Mylius[3], à la suite de quelques articles scientifiques et où Lessing se moquait des idées émises par les savants, puis de véritables épigrammes, à la pointe acérée, mais qui pourraient

se moquaient légèrement du feu lyrique de Lessing. Herder dit :

Griechen, euch begeistert immer
Dithyrambenwuth :
Mich begeistert Wein und Frauenzimmer
Doch—nur bis zu Lessings Gluth.

Voy. Haym, *Herder*, I, 154.

1. Le premier recueil des poésies a paru sous le titre *Kleinigkeiten*.

2. *Lessings Leben*, II, 46 ; les poesies : *Die Betrübniss* (II, 5), *Der Verlust* (II, 11), seraient l'expression de la douleur qu'éprouvait Lessing lors du depart de l'actrice. Voy. sur celle-là, Richter, *Geistesströmungen*, 1875, p. 231.

3. *Der Naturforscher*. — Voy. l'apologie comique d'Anacréon, *Œuvres*, XII, p. 370 (*Aus dem Naturforscher*).

aussi bien prendre place dans le recueil des *Épigrammes* que dans celui des *Chansons*. Encore ces traits satiriques ne sont-ils pas toujours sincères. Lessing se moque des Anciens et pourtant il les étudie avec plus d'ardeur que jamais ; dans son amour du paradoxe, il soutient des opinions qu'il n'aurait jamais émises en prose [1]. Ainsi, partout le faux et le factice, là où le poète devrait parler en son propre nom, où il devrait nous révéler les émotions de son cœur. Imaginez-vous un jeune homme fouillant toute la journée les gros in-folio dans les bibliothèques, s'inspirant de Bayle pour une étude sur Horace, et le soir en gaie compagnie, le gousset vide, avec une imperturbable bonne humeur que toutes les misères de la vie ne peuvent pas lui ôter, fredonnant une chanson sur l'amour et le vin ; ou bien un jeune érudit lisant le jour une poésie d'Anacréon et voulant l'imiter le soir : et vous aurez une idée de la poésie lyrique de Lessing. Ses imitations seront tantôt des variations sur le même thème, tantôt de simples traductions.

1. Ainsi la sortie contre les Bentley (II, 6); l'éloge de Réaumur aux dépens d'Homère (*Fragmente*, 4, p. 170) et la supériorité des sciences modernes sur les littératures anciennes dans la même pièce. Ce jugement sur Aristote

> Ein dunkler Wörterkram von Form und Qualität
> Ist was er Andre lehrt und selber nicht versteht. (*Ibid.*)

Das Alterthum auf Wahn und Moder gross (*Fragmente*, 6, p. 187). Das kleine Griechenland stolzirt mit sieben Weisen. (*Ibid.*)

En tête du premier et du troisième livre de ses poésies, Lessing place une chanson anacréontique pour montrer sa dépendance intellectuelle vis-à-vis de son modèle. Anacréon est son saint, c'est lui qu'il veut imiter. Comme le poète grec, il s'adresse dans la première chanson à sa lyre et change assez heureusement les noms mythiques en noms communs; les Atrides, Cadmus et Achille sont des guerriers trop farouches pour lui. La poésie gagne ainsi un coloris plus moderne. Dans une autre chanson (I, 18), il change seulement la première strophe et met au lieu de Gygès, le sultan et le chah; mais on ne voit pas bien pourquoi, dans les strophes suivantes, les coutumes grecques occupent tant de place[1]; vers la fin le sérieux apparaît; la Mort entre en scène sans engager cependant un dialogue aussi comique que celui de la pièce intitulée *Der Tod* (II, 16), devenue populaire et mise souvent en musique. Quelquefois il se fait simplement traducteur[2]. La chanson des Spartiates[3], inspirée par un passage de Plutarque, est très réussie. Catulle n'est pas oublié non plus. *Die Küsse* (II, 8), imite la V[e] poésie du poète romain; les morceaux intitulés : *Die Gewiss-*

1. Meinen lieben Bart mit Specereien salben; mein gesalbtes Haupt mit Rosen stolz umschliessen.

2. Comme *Die 47 Ode Anakreon's*, *Die Biene* (33e ode d'Anacréon), *Das Alter* (11e ode d'Anacréon), *An die Schwalbe* (12e ode d'Anacréon), I, 27; II, 14, 22, 23.

3. *Heldenlied der Spartaner*, d'après le *Lycurgue* de Plutarque, III, 30. Voy. l'édition R. Gosche, p. 108.

heit, *Antwort eines trunknen Dichters*, *Das aufgehobene Gebot*, *Die Beredtsamkeit*, *Die Haushaltung*, *Der Regen*, *Die Stärke des Weins* (I, 4, 6-11), nous font voir ce que les contemporains entendaient par malice catullienne[1]. Mais au milieu de ces imitations on trouve quelques strophes, quoique très rares, qui viennent du cœur, comme dans la poésie *La Mort* (II, 16), *Le Chagrin* (I, 5), *La Perte* (II, 11) ; dans le défi hautain intitulé : *Moi* (III, 41), on croit reconnaître le jeune critique qui lance le *Vademecum* et les *Apologies*.

Un enthousiasme de commande, une feinte hypocrisie, quelque chose de glacial en un mot, soufflent dans les deux livres des *Odes*. C'est en tremblant que je leur donne ce nom, disait-il dans la Préface de ses *Œuvres*, publiées en 1753[2]. Chargé d'écrire l'*Ode* en l'honneur de Frédéric II, au Jour de l'An dans la *Gazette de Voss*, Lessing s'en acquitta, sans attacher plus d'importance à ces productions éphémères qu'elles ne méritaient. Horace est le modèle ; mais Lessing ne lui emprunte que des locutions[3], sans atteindre même aux beautés d'une ode horatienne de Hagedorn. Dans le canevas des odes à Kleist et à Gleim (II, 2 et 3), le souffle poétique manque totale-

1. Voy. Herder, *Fragmente*, III, *Von der horazischen Ode* (fin), p. 273.

2. *Œuvres*, XII, p. 407. *Ibid.*, le jugement de Lessing sur ses chansons.

3. I, 6. « Vom Himmel bist du, Herr, zu uns herabgestiegen; Kehr' spät, Kehr' spät zurück. — Lass dich noch lange, Herr,

ment ; elles sont du reste en prose. En somme, Lessing a mieux compris Horace qu'il ne l'a imité[1].

Les *Fragments* montrent encore d'autres traces de l'influence d'Horace ; ainsi le cinquième où il parle à la fin de ses faiblesses, de l'ennui qu'il cause à Marpurg avec ses discussions, rappelle maints passages des *Satires*[2] ; comme Horace il intercale une fois une fable ésopique dans son poème didactique[3]. Les études sur le poète romain coïncident d'ailleurs avec ces poésies dans le goût de Haller. Elles nous intéressent aussi à cause des opinions que le jeune critique y émet sur les Anciens. On croirait à un faible écho de la querelle acharnée des Anciens et des Modernes en France. Une fois il vante les progrès de la science moderne au détriment des Anciens ; des jugements irrévérencieux sur la Grèce, sur Homère, sur Aristote, sonnent étrangement dans la bouche de Lessing dont toute la carrière

den Namen Vater reizen. — Hört! oder täuschen mich beliebte Rasereien.

1. Une de ses chansons s'adresse à Horace (II, 6); elle prouve que Lessing a connu Bentley sans profiter pourtant de ses travaux critiques sur Horace autant qu'il aurait dû le faire. Si son cœur se moquait de lui, son intelligence l'eût approuvé. Or, chez Lessing, c'est toujours l'intelligence qui l'emporte. — *Orphée* (II, 4) n'est qu'une traduction inachevée d'une pièce de Quevedo.

2. Voy. Hohenberg, *Ueber Lessing's Lehrgedichte*, p. 14. (*Programm des Real-Gymnasiums zu Berlin*, 1883.)

3. *Fragmente*, 1, p. 165. Voy. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, I, 422, et notre édition des *Fables de Lessing*, p. 125.

laissera voir des sentiments tout opposés. Mais à peine son ami Ossenfelder s'avise-t-il dans un poème de prendre la chose au sérieux que Lessing l'accompagne de gloses qui prouvent la grande estime qu'il professe pour les Anciens [1].

Chanson, ode ou poème didactique, imités ou inventés, le résultat est pauvre, tellement pauvre que son plus récent biographe a pu dire que Lessing est souvent plus poète lyrique dans ses fables que dans ses chansons [2]. Quel aveu ! Chercher de l'émotion dans des apologues écrits d'après une théorie selon laquelle la fable ne doit viser que la morale !

1. *Fragmente*, 7, p. 188. Drum ihnen (Hagedorn et Haller) gleich zu sein, muss man's mit Jenen (les Anciens) halten, dit une glose; d'autres jugements sur les Anciens datant d'alors prouvent la même chose; ainsi dans l'Ode à son frère Théophile (I, 8) il lui conseille :

> Betritt der Alten sichre Wege !
> Ein Feiger nur geht davon ab.
> Er suchet blumenreichre Stege
> Und findet seines Ruhmes Grab.

Et dans une lettre à Mendelssohn du 28 novembre 1756 il dit : « Lassen Sie uns hier (dans la tragédie) bei den Alten in die Schule gehen. Was können wir nach der Natur für bessere Lehrer wählen. » (P. 78.)

2. Erich Schmidt, *Lessing*, I, p. 393.

FIN DU TOME PREMIER

TABLE DES MATIÈRES

CHALON-SUR-SAONE, IMPRIMERIE DE L. MARCEAU